

Jahrgang XXVIII

Heft I

KUNST und Künstler

Preis Mark 7.50 vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER · BERLIN

Einzelheft Mark 3.—

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.50, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 8.40, IN DAS AUSLAND M. 9.50

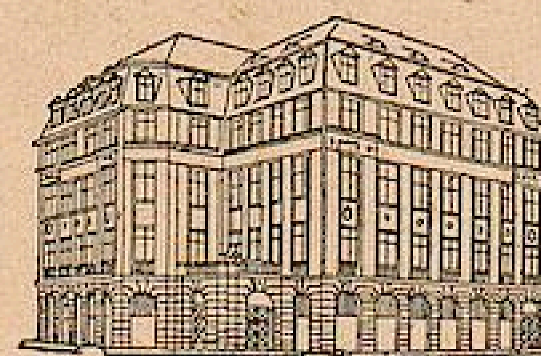
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W 35, DERFFLINGERSTRASSE 15

ALLEINIGE ANZEIGENANNAHME DR. KIMEL & CO., BERLIN W57, POTSDAMER STRASSE 97. Tel.: LÜTZOW 2742

INHALTSVERZEICHNIS HEFT I

AUFSÄTZE — Seite

ABBILDUNGEN



KUNST UND KÜNSTLER

KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR BILDENDE KUNST

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXVIII



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1930

INHALTSVERZEICHNIS

DES ACHTUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1929—1930

Seite

AUFSÄTZE

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

b) nach Städten geordnet

BÜCHERBESPRECHUNGEN

ABBILDUNGEN

SACH- UND NAMENSVERZEICHNIS

*



GUSTAVE COURBET, DIE MITTAGSRUHE



ORIGINAL UND REPRODUKTION

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Die Technik hat sichtbare und handgreifliche Fortschritte gemacht. Nun wird von ihr alles erwartet. Politisierende Optimisten glauben, mit Hilfe der Technik dem Volke — wie andere Segnungen — auch Kunst zuführen zu können. Sie denken so: in der bürgerlichen Gesellschaft wird das Kunstwerk als Privateigentum übermäßig hoch bewertet und als ein Unikum der Menge verborgen gehalten. Die photomechanischen Verfahren gestatten jetzt, es zu vervielfältigen und allen zu schenken. Es sei so weit, daß die Reproduktion dasselbe leiste wie das Original, dessen in der kapitalistischen Wirtschaftsordnung häßlich emporgetriebener Geldwert dahinzuschwinden habe. Sogar die Kopie und die Fälschung sollen helfen, das Kunstwerk vom Fluch des Goldes zu erlösen. Wie jedermann seinen „Schiller", solle künftig jedermann auch seinen „Rembrandt" im Hause haben.

Die Prämissen dieser gedanklichen Konstruktion stimmen nicht, und die Erfahrung der letzten Jahrzehnte läßt durchaus nicht erkennen, daß die Entwicklung sich in der angedeuteten Richtung bewegen werde.

Innerhalb der bürgerlichen Gesellschaftsordnung ist, was die Kunst betrifft, kräftig sozialisiert worden. In Deutschland ist bereits der größte und beste Teil des Kunstbesitzes Allgemeingut und in den Museen leicht zugänglich. Die Pforten stehen offen. Es ist nicht so, daß dem Volke die Kunst fehlt, vielmehr fehlt der Kunst das Volk. Ja, meint der Pädagoge, das Bedürfnis müsse geschaffen werden. Es mangelt nicht an Bemühungen aller Art, den Kunstsinn zu lehren und auszubreiten. Die

Erfahrung bestätigt aber keineswegs, daß die photomechanische Reproduktion wesentlich dazu beigetragen habe, die Liebe zur Kunst zu steigern. Eher das Gegenteil ist zu konstatieren. Auch von einer Entwertung der Originale ist nichts zu bemerken.

Der Rationalist findet keine Erklärung für die Tatsache, daß eine Dürer-Zeichnung hunderttausend Mark kostet, die Nachbildung dieser Dürer-Zeichnung, die dem Originale zum Verwechseln ähnlich sieht, für zehn Mark zu haben ist. Er geht von einer fehlerhaften Vorstellung aus, indem er die Kunst wie einen Nährstoff betrachtet, der jedem normalen Organismus erfolgreich eingeflößt werden könne. Das Sehen, das ästhetische Betrachten, ist eher ein Tun als ein Empfangen, eine seelische Aktion von höchst verwickelter Art. Der absolute Kunstsinn, den der Rationalist in sein Kalkül einsetzt, kommt nach psychologischer Erfahrung nicht vor. Irgend etwas ist ihm stets beigemischt, sei es Besitzfreude, der Ehrgeiz des Gelehrten, Mythos, Religion oder selbst Snobismus. Der Utopist, der den Kunstsinn reinigen will und herauslösen, schält eine Zwiebel, um den Kern zu finden.

Das eitle Bewußtsein: ich habe, was niemand sonst hat, ich sehe, was kein anderer erblickt, steigert die Empfänglichkeit für den ästhetischen Wert und trägt dazu bei, die seltene und außerordentliche Gemütsbereitschaft zu schaffen, in der das Auge aktiv wird. Viele möchten zu den Wenigen gehören, zu den Kennern, die mit den großen Meistern auf Du und Du stehen. Sie bemühen sich zu genießen, und der Wille vermag viel.

Wenige sehen, und selbst die wenigen sehen nicht immer. Der Irrtum des Kenners, nicht sowohl gedanklicher Fehlschluß wie vielmehr Sinnentäuschung, sollte milde beurteilt werden. Aus gelegentlichen Reinfällen der Kenner den Schluß zu ziehen, „Echt" und „Unecht" seien nicht voneinander zu unterscheiden und könnten deshalb als gleichartige und gleichwertige Gaben betrachtet werden, ist ein ähnlicher Trugschluß wie wenn jemand folgern wollte: nachdem Justizirrtümer vorgekommen sind, wollen wir mit dem Würfelbecher richten. Freilich, wenn selbst der Kenner manchmal den Unterschied nicht sieht, wird ihn die Menge gewöhnlich nicht wahrnehmen. Daraus folgt aber nicht, daß für die Menge das Eine ebenso nahrhafte Speise sei wie das Andere.

Der jeweilig vor mir aufgestellte Gegenstand löst ein Blickerlebnis aus, ist aber durchaus nicht zureichende Ursache dieses Blickerlebnisses. Ich glaube — gleichviel ob mit Recht oder Unrecht — ein Bild von Memling zu entdecken, damit taucht alles in mir auf, was ich früher von Memling je gesehen und was ich von ihm weiß. Ich genieße, streng genommen, nicht das einzelne Werk, sondern eine komplexe, von vielen Kunsteindrücken zurückgebliebene Bilderinnerung.

Habe ich mich geirrt und erkenne meinen Irrtum, so wird mit einem Schlage die vorher verborgene Grenze zum weit klaffenden Spalt, und was Gegenstand enthusiastischer Erhebung war, ein lächerliches und verächtliches Nichts.

Man ahnt, wie viel Einbildung, Fragwürdigkeit und Schwanken des Gefühls dabei mitwirken. Hier greift der Rationalist ein und weist triumphierend auf das Wort Einbildung hin. Aber: ohne Einbildung gibt es weder Kunstproduktion, noch Kunstgenuß, noch Kunsturteil. Einbildungskraft ist das deutsche Wort für Phantasie.

In der Tat ist die Aktion des genießenden Kunstfreundes der Tätigkeit des produzierenden Künstlers verwandt und eher dem Grad als der Art nach von ihr verschieden.

Die Wissenschaft hat in der dokumentarisch zuverlässigen photomechanischen Reproduktion ein wertvolles Hilfsmittel gewonnen. Das soll nicht bestritten werden. Beim Studium der Kunst wird dieser Gewinn mit Opfern bezahlt. In bedenklichem Grad hat sich das Photogramm an die Stelle des Originals gesetzt. Alles wird publiziert. Die Kunstgelehrten sitzen vor Bergen von Photogrammen, vergleichen, ziehen Schlüsse und schreiben Geschichte. Öffentliche Sammlungen, Forschungsinstitute werden begründet, und das Studium der Kunst wird erleichtert. Das Ideal, eine wohlgeordnete Sammlung von Abbildungen „aller" Kunstwerke, soll in New York verwirklicht werden. Berufsroutine, Dünkel, das Phlegma der regelmäßigen Schreibtischarbeit werden durch solche Förderung gesteigert, die Demut aber herabgesetzt, und jene Gefühlspannung vermindert, die das Auge sehen macht.

Ehemals war es ein erregendes Abenteuer, wenn der Kunstfreund nach beschwerlicher Reise irgendwo ein Kunstwerk erblickte, von dem er keine Abbildung mit sich nehmen konnte. Sein Blick



GUSTAVE COURBET, DIE SCHLAFENDE

IM BESITZ VON HENRI MATISSE

wurde produktiv, zumal da er fürchten mußte, nie wieder an derselben Stelle zu stehen. Er erlebte das Kunstwerk ein für allemal. Heute blicken die Kunsthistoriker zumeist mit kühler Gleichgültigkeit, ohne Spannung und flüchtig auf das Original, dessen Abbild sie sich ja bequem verschaffen und täglich vornehmen können.

Wer sich ausschließlich oder hauptsächlich mit Abbildungen beschäftigt, wie die Kunsthistoriker an den deutschen Universitäten zu tun pflegen, vergißt die Fehlerquellen zu berücksichtigen, die in den Reproduktionen enthalten sind. Ohne Retuschen, Veränderungen des Maßstabs, Entstellungen aller Art geht es fast nie ab. Die reklamehaft gepriesenen farbigen Abbilder sind, namentlich was Ölgemälde betrifft, höchst bedenklich und durchaus nicht rein photomechanisch entstanden. Das fehlbare Menschenauge, die plumpe Menschenhand haben tief eingegriffen. Die schwarzen Netzätzungen in den Büchern, von denen das Urteil in vielen Fällen ausgeht, zeigen vergröberte und aufgeweichte Formen. Und die besten, am ehesten zuverlässigen, originalgroßen Reproduktionen, wie wir sie von Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten besitzen, sind insofern die gefährlichsten Verführer, wie sie sich am erfolgreichsten an die Stelle der Originale schieben. Zu neunundneunzig Prozent mögen sie den Originalen gleichen. Auf das eine Prozent aber, das fehlende, kommt es an, ihm gilt unsere Leidenschaft. Der winzige, kaum meßbare, kaum wägbare Unterschied entscheidet, und den besten Gebrauch von dem notwendigen Übel der Reproduktion macht, wer vergleichend diesen Unterschied erkennt und gerade in ihm den ausschlaggebenden Wert genießen lernt.

Die Aufgabe des Kunstkenners besteht darin, ein Kunstwerk so lange zu betrachten, bis daß es keinem anderen mehr gleicht, auch seiner Reproduktion nicht mehr gleicht. Dabei kommt es weniger auf die Zeitdauer als auf die Intensität der Blickaktion an. Die so gerichtete Bemühung ist unter allen Umständen fruchtbar, selbst wenn sie nicht zum Ziele führt. Gesetzt den Fall — nicht zugestanden —, die Reproduktion wäre von dem Urbilde nicht mehr zu unterscheiden, so würde das Bewußtsein — oder der Wahn —, den echten Ring in der Hand zu halten, noch immer die alte Zauberkraft bewähren — allen Rationalisten zum Trotze.

Die Technik und der Sozialismus, der sich der Technik bedient, mögen in Zukunft zum Heile der Menschheit manches vollbringen, sie sind aber ihrem Wesen nach amusisch. Die Gefahr besteht, daß die Kunst, indem sie vervielfältigt und verbreitet wird, an festtäglicher Heiligkeit einbüßt und ihre Seele aufgibt.

Der gute Pädagoge, der dem Volke die Kunst näher bringen will, wird damit beginnen, die Ehrfurcht vor dem Originale zu erwecken.



AUS DER PARISER COURBET-AUSSTELLUNG IM PETIT PALAIS. MITTELTEIL DER HAUPTWAND



HONORÉ DAUMIER, „ZEICHNUNGEN AUS DEM SALON“

„SEIEN SIE DOCH KEIN SOLCHER BOURGEOIS, BEWUNDERN SIE WENIGSTENS DIESEN COURBET!“

DIE PARISER COURBET-AUSSTELLUNG

VON

CURT GLASER

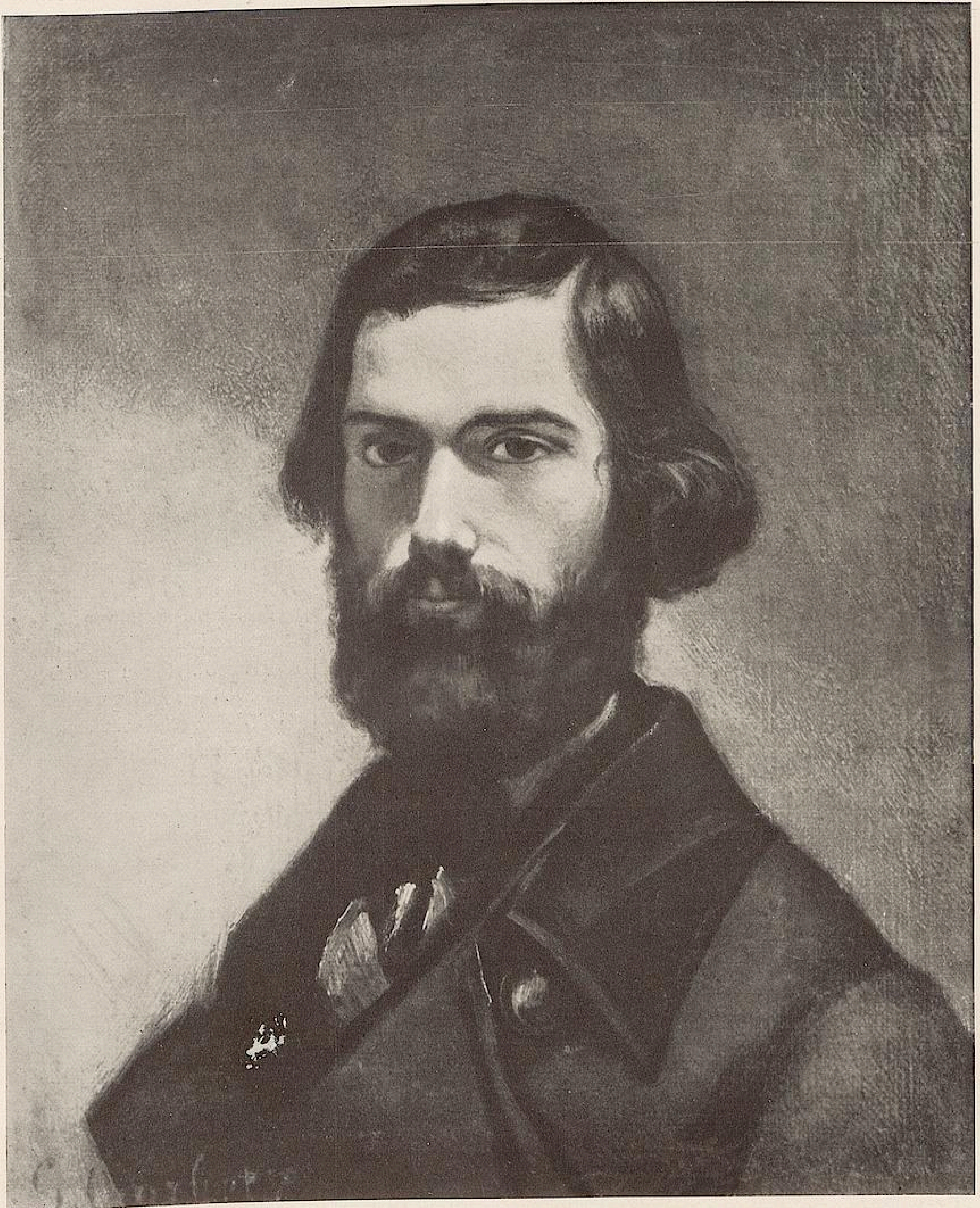
Zwei Jahre nach dem fünfzigsten Todestage des Meisters ist endlich die Gedächtnis-Ausstellung für Courbet in Paris zustande gekommen, nicht in einem staatlichen Museum, sondern im Petit Palais, das der Stadt gehört. Zweiundfünfzig Jahre nach seinem traurigen Ende hat man es Courbet noch nicht vergessen, daß er sich gegen die geheiligten Regeln der Akademie vergangen, und daß er am Sturz der Vendômesäule mitschuldig gewesen. Vor dreißig Jahren hat es die Kunstverwaltung abgelehnt, eine Biographie des Malers in die Reihe der Artistes célèbres aufzunehmen. Vor acht Jahren, als eine Gedächtnistafel am Geburtshause Courbets in Ornans angebracht wurde, hielt es der Präfekt des Departements für unter seiner Würde, auf die Einladung zu der Einweihung nur zu antworten. Léonce Bénédite, damals Konservator des Luxembourg, der die Regierung vertreten sollte, schickte im letzten Augenblick ein Absagetelegramm, er hatte „contre-ordre“ erhalten. Heute findet man an der Stelle, an der sonst das Ehrenkomitee aufzumarschieren pflegt, mit Präsidenten und Ministern an der Spitze, im Katalog der Courbet-Ausstellung nur die Namen des Kon-



GUSTAVE COURBET, SELBSTBILDNIS DES DREIUNDZWANZIGJÄHRIGEN

servators des Petit Palais und seiner beiden Assistenten, des Herrn Briand, der Chef ouvrier d'art ist, des Brigadier Darces und der Aufseher des Museums!

Man könnte mit einem Lächeln darüber hinweggehen. Man könnte sogar meinen, es sei im Sinne des Meisters, der mit einer großartigen Geste die Ehrenlegion abgelehnt hat, daß nicht hochgestellte Herren, sondern einfache Leute aus dem Volke seine Ausstellung patronisieren. Aber leider scheint es dieser Mangel offizieller Anteilnahme verschuldet zu haben, daß die Ausstellung nicht so geworden ist, wie sie hätte sein sollen. Der Louvre hat nur wenig geliehen. Gewiß kann man von der Ausstellung hinüber gehen in die Salle des Etats, um das Atelier und das Begräbnis in Ornans zu sehen. Aber es wäre etwas anderes gewesen, hätte man diese Bilder noch einmal in die Mitte einer großen Ausstellung seiner Werke gestellt, wie Courbet selbst es im Jahre 1855 und nochmals im Jahre 1867 getan hatte. Schlimmer, daß wichtige Werke aus französischen Provinzmuseen nicht nach Paris kamen. Lille verweigerte das berühmte „Après-Diner à Ornans", das erste Bild, das Courbet — im Jahre 1849 — einen richtigen Erfolg eintrug, das der Staat um 1500 fr erwarb, allerdings um es in die Provinz zu verbannen, von wo es auch der Meister selbst für seine beiden Gesamtausstellungen nicht zu erlangen vermochte. Es fehlten die Cribleuses de blé aus Nantes, die große Winterjagd aus Besançon, die Badenden aus Montpellier. Es fehlten die meisten wichtigen Bilder, soweit das Petit Palais sie nicht selbst besitzt. Nur Deutschland und Skandinavien haben freigebig aus ihren Museen und Sammlungen beigesteuert, freigebiger



GUSTAVE COURBET, BILDNIS JULES VALLÈS



GUSTAVE COURBET, BILDNIS TRAPADOUX

SAMMLUNG GERSTENBERG, BERLIN

auch als französische Sammler, von denen nur wenige sich zugunsten der Ausstellung von ihren Schätzen getrennt haben.

Fehlen viele wichtige Bilder, die man nur ungern vermißt, so sieht man dafür manche, auf die man um so lieber verzichtet hätte. Man macht sich von der Fruchtbarkeit des Malers Courbet heute nur schwer eine Vorstellung. Schon im Jahre 1866 schätzte der Künstler selbst die Zahl seiner Bilder auf mindestens tausend. Während eines Badeaufenthaltes in Trouville in diesem Sommer malte er 38 Bilder, 25 Marinen, Damenporträts usw. Daß bei einer so umfangreichen Produktion nicht alles von gleichem Werte sein kann, versteht sich von selbst. Es kommt hinzu, daß in den letzten Jahren der Krankheit und Verbannung seine Kräfte, wie seine Freunde schon damals bemerkten, erheblich nachließen. So gibt es viele schwache, aber es gibt auch viele falsche Bilder, die nur schwer von den echten noch reinlich zu scheiden sind. Schon im Jahre 1876 schrieb eine Schwester Courbets: die Welt ist voll von Bildern, die Courbet signiert sind, und die er niemals gesehen hat. Man kennt die Namen von drei Schülern, Marcel Ordinaire, Cherubino Pata und Cornu, die im Jahre 1873, zu einer Zeit als besonders viele Bilder sein Atelier verließen, bei ihm gearbeitet haben. Das alles gibt zu denken, legt die Verpflichtung auf, bei der Veranstaltung einer Gedächtnisausstellung für Courbet dreifache Vorsicht walten zu lassen. Spreu mußte vom Weizen gesondert werden. Es galt, lieber zehn echte, schwache Bilder auszuschließen, als ein möglicherweise falsches einzulassen. Es galt, Courbets Größe zu zeigen, nicht die Schattenseiten seines Talentes.

Man hat das wundervolle Bild der Demoiselles au bord de la Seine, das bei seinem ersten Erscheinen im Salon des Jahres 1857 die schwersten Beschimpfungen über sich ergehen lassen mußte, weil den Kunstrichtern die Moral der beiden jungen Damen nicht über jeden Zweifel erhaben schien, mit einer Reihe von Studien umgeben, von denen die eine, die Matisse gehört, wundervoll ist, die anderen schwach und fremd wirken. Wollte man mit dieser Zusammenstellung etwas beweisen, so wäre es notwendig gewesen, im Katalog sehr genaue Angaben über Herkunft und Schicksal der Bilder zu machen. Da diese Angaben fehlen, und da die Literatur über Courbet auch sonst zu dürftig ist, um sichere Schlüsse zuzulassen, bleibt eine peinliche Unsicherheit, die den aufmerksamen Besucher



GUSTAVE COURBET, FRAU MIT SCHWARZEM HUT

SAMMLUNG FLERSHEIM

auch an anderen Stellen nicht verläßt. Ist es möglich, daß ein Maler, dessen Pinselstrich man so genau zu kennen meint, gelegentlich sich einer vollkommen fremden Manier bedient hat, noch dazu um einen Teil eines Bildes zu wiederholen? Die Ausstellung will es glauben machen. Sie hätte es verschweigen sollen oder es beweisen müssen.

Die Ausstellung ist nicht das, was sie hätte sein können, und doch kann sie nicht umhin, Meisterliches zu zeigen. Es wäre falsch, wollte man die Schwächen der Ausstellung dem Künstler zur Last legen, dessen irrende Seele es wohl verdiente, in dem Ruhmestempel der Kunst die sichere Stelle zu finden, die man seinen Nachfahren längst eingeräumt hat. Wie viele Widerstände hat er im Leben zu überwinden gehabt! Wie oft hat man seinen Werken den Eintritt in den Salon verweigert! Man hat es ihm immer wieder verargt, daß seine Vorwürfe nicht poetisch und erhaben genug seien, daß er „die reinen hohen Regionen des Schönen und die überlieferten Wege der großen Meister verlassen habe, um nur eine sklavische Nachahmung desjenigen zu geben, was die Natur am wenigst Poetischen und Erhabenen zu bieten habe". Das sind Worte aus der Rede des Ministers Fould gelegentlich der Eröffnung des Salons im Jahre 1857. Drei Jahre vorher hatte das berühmte Gespräch mit dem Minister der schönen Künste, Herrn de Nieuwekerque stattgefunden, in dem sich dieser bemühte, den Maler zu bekehren, ihn um den Preis eines Staatsauftrages von seinen Irrwegen abzubringen. Courbet geriet in eine begreifliche Wut. Er erklärte, er sei der einzige französische Künstler seiner Zeit, der imstande sei, seiner Persönlichkeit durch eine eigene und selbständige Form Ausdruck zu geben. Nieuwekerque erwiderte: „Herr Courbet, Sie sind sehr stolz!" Courbet: „Ich wundere mich, daß Sie das erst jetzt bemerken. Ich bin der stolzeste und hochmütigste Mensch von ganz Frankreich."

War dieser gern zur Schau getragene Hochmut nur die äußere Abwehr einer im Innersten scheuen und zarten Seele, die immer wieder schwerste Kränkungen über sich ergehen lassen mußte? Im Grunde scheint es so. Dieser um seiner Gefühllosigkeit willen verfolgte Realist war ein heimlicher Romantiker, so gut wie sein Freund, der Sammler Bruyas. Der Schleier tiefer Verhaltenheit, der über vielen seiner Menschen, der nicht zum wenigsten über seinen Selbstbildnissen ruht, läßt die Grundstimmung seiner eigenen Seele empfinden. Er wuchs heran inmitten der Hochflut romantischer Kunst. Er mußte sich gewaltsam freimachen von einer Atmosphäre, die auch ihn selbst umfing. Er hatte das Handwerk des Malens gelernt. Aber er rühmte sich selbst, keinen Lehrer gehabt zu haben. Er mußte das Gefühl haben, daß er von allem Anfang neu beginne, daß es vor ihm nichts gegeben habe. Die bewunderten italienischen Meister hatten ihm nichts zu sagen. Gewiß hat er in Holland gelernt. Ein kleines Meisterwerk der Ausstellung, die Frau am Toilettentisch, läßt an Vermeer denken. Aber als Ganzes ist Courbets Malerei von einer erstaunlichen Unabhängigkeit. Ihr Erscheinen ist eines jener merkwürdigen Phänomene der Geschichte, die uns an die zuvor bestimmte Notwendigkeit historischen Ablaufs glauben lassen. Der heimliche Romantiker wird der Begründer des Realismus. Baudelaire hat ihn am frühesten erkannt, als er im Jahre 1845 schrieb: „Dieser wird der Maler, der erste Maler sein, der dem heutigen Leben sein episches Teil zu entreißen verstehen wird, der uns durch das Mittel der Linie und der Farbe zu sehen und zu begreifen lehren wird, wie groß und poetisch wir mit unseren Kravatten und unseren Lackschuhen zu sein vermögen".

Das Leben ihrer Zeit haben die Sittenschilderer von Paris vor Courbet schon in vielen Illustrationen festgehalten. Mit ihnen hat er nichts gemein. Er hat jene Größe in den Erscheinungen des Alltags entdeckt, die seinen Werken im Louvre ihren Platz gibt neben den ewigen Meisterwerken aller Zeiten. Er ist der erste Meister der neuen und zugleich der letzte der alten Zeit. Keiner nach ihm hat eine Leinwand zu meistern vermocht wie sein Begräbnis oder sein Atelier. Nach ihm kam die Zeit des „Morceau". Er hatte noch eine Vision des Ganzen. Hier ist sein künstlerisches Bekenntnis, das er dem Katalog seiner Ausstellung im Jahre 1855 vorausschickte:

„Der Name des Realisten ist mir auferlegt worden, wie man den Männern von 1830 den Namen Romantiker auferlegt hat.

Namen haben niemals eine rechte Vorstellung von den Dingen gegeben, wäre es anders, so wären die Werke überflüssig.

Ich habe ohne jede systematische Absicht und



GUSTAVE COURBET, HERRENBILDNIS MIT ROSE

SAMMLUNG GERSTENBERG, BERLIN

ohne Voreingenommenheit die Kunst der Alten und der Modernen studiert.

Ich habe weder die einen nachahmen noch die anderen kopieren wollen, und es war noch weniger meine Absicht, zu dem müßigen Ziel des l'art pour l'art zu gelangen.

Nein! Ich habe ganz einfach aus der vollkommenen Kenntnis der Tradition das vernünftige und unabhängige Gefühl meiner eigenen Persönlichkeit schöpfen wollen.

Müssen, um zu können. Das war meine Devise.

Imstande sein, die Sitten, die Vorstellungen, das Gesicht meiner Zeit wiederzugeben, so wie ich es sehe, nicht allein ein Maler sein, sondern ein Mensch, mit einem Wort: lebendige Kunst machen, das ist mein Ziel."

Es ist ihm gelungen. Courbets Kunst ist lebendig geblieben, weil sie zeitlos ist. Die anderen haben geirrt, die das Edle und das Schöne nach den Regeln der Akademien zu finden glaubten. Coutures Römer der Verfallzeit sind ein blasses Schemen, Courbets Atelier ein unsterbliches Meisterwerk. Nicht Courbets vielbefeindeter Realismus, der den Zeitgenossen als das Neue erschien, fesselt den heutigen Betrachter. Der Gegenstand ist ihm gleichgültig geworden, so wie er es Courbet im Grunde gewesen ist, der das gewöhnliche Motiv suchte, weil er einen Vorwurf brauchte, der an sich nichts bedeutete, der nichts anderes sein sollte als ein Vorwand, die malerischen Herrlichkeiten seiner Palette zu entfalten. Nichts war darum falscher, als Courbet zum Maler des Sozialismus zu stempeln, wie es sein Freund Proudhon wollte. Courbet hat nichts anderes gewollt, als was alle Künstler zu allen Zeiten gesucht haben, eine neue Schönheit. Seine Schönheit ist an keinen Vorwurf der Wirklichkeit oder der Phantasie mehr gebunden. Er braucht nicht das edle Motiv, und darum schien es den Zeitgenossen, als suche er absichtsvoll den gemeinen Gegenstand. In Wahrheit aber konnte jeder Teil der Wirklichkeit ihm gleichermaßen dienen, weil die Schönheit seiner Bilder in ihrer Materie allein beschlossen ist, in den weichen Hebungen und Senkungen der Töne von Licht zu Schatten, in dem schwebenden Gleichgewicht der eng aufeinander gestimmten Farben, in der fest vertriebenen Schicht der Malerei, die das Nahe und das Ferne, das Vor und Zurück der Körper und des Raumes in eine Ebene zwingt, in jener tiefen Tonigkeit und dichten Verbundenheit der Farben und der Formen in der Fläche, die Courbet gefunden hat, und die dem Besucher der großen Ausstellung von neuem zu beglückendem Erlebnis wurde.

COURBET-ANEKDOTEN

Courbet malte einmal eine Landschaft bei dem Dorfe Mareil.

„Sehen Sie doch mal nach, was ich da gemacht habe", sagte er zu dem Dichter Francis Wey, mit dem er damals zusammen lebte, „ich weiß wahrhaftig nicht, was es ist."

Die Entfernung war zu groß. Wey konnte es nicht erkennen, aber auf dem Bilde sah er einen Haufen Reisig. Er ging hin, um nachzusehen und fand es bestätigt.

„Ich brauchte es nicht zu wissen," sagte Courbet, „ich habe gemalt, was ich gesehen habe, ohne darüber nachzudenken, was es bedeutet."

Er stand auf, trat etwas zurück:

„Wahrhaftig, es stimmt, es war Reisig."

*

Einmal malte Courbet mit Corot zusammen im Walde von Fontainebleau die gleiche Landschaft.

Nach einiger Zeit sah Courbet das Bild an, das Corot gemalt hatte, dann sagte er:

„Ich bin nicht so tüchtig wie Sie, Herr Corot, ich für mein Teil muß das machen, was ich sehe."

*

Aus einem Aufsatz von Adolf Bayersdorfer, der unter dem Titel „Gustave Courbet. Ein Steckbrief" im Jahre 1872 in der Neuen Freien Presse erschienen ist:

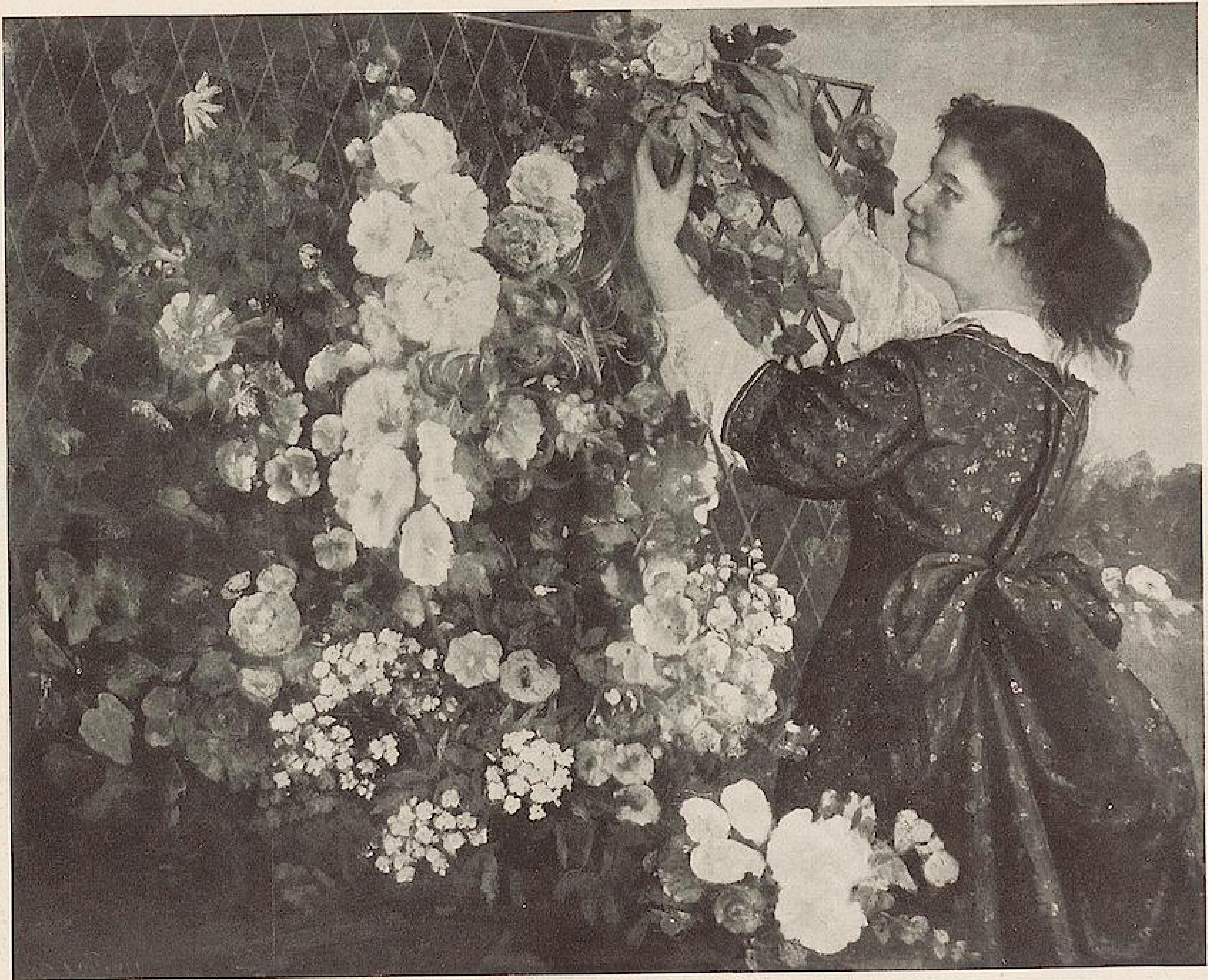
„Er führt ein Junggesellenleben ohne Pedanterie, ohne besondere Ordnung und Sauberkeit. Betritt er ein Atelier, so hat er schon in einigen Stunden eine musterhafte Unordnung ganz ungezwungen zuwege gebracht, ohne es eigentlich selbst gewollt zu haben, und in wenigen Tagen weiß er mit Hilfe seiner kleinen Holzpfeife, die ihn nie verläßt, eine Art von Augiasatelier mit scheinbar dreißigjährigem Schmutze herzustellen. . . . . ."

„Er hat sich öfters in Deutschland, einmal sogar ein ganzes Jahr in Frankfurt, aufgehalten, ohne je eine Silbe Deutsch zu lernen. Das hindert aber nicht, daß er sich mit Leuten, die kein Wort Französisch verstehen, sehr gut unterhält, vorausgesetzt, daß er bei der Weinflasche sitzt. Er läßt den Deutschen reden und hört ihm aufmerksam zu; dann spricht er wieder und der Deutsche lauscht im Schweiße seines Angesichts seinen Worten. Der eine spricht vielleicht von Kamtschatka, der andere von Brasilien. Courbet sieht dabei ernst und nachdenklich aus, wie ein Indianer bei der Friedenspfeife, und ist offenbar ganz bei der Sache."

*



GUSTAVE COURBET, STUDIE ZU DEN „MÄDCHEN AM UFER DER SEINE“



GUSTAVE COURBET, JUNGES MÄDCHEN MIT BLUMEN

REPARATIONS-ARCHITEKTUR

VON

KARL SCHEFFLER

Der Staat hat kein Geld, die Gemeinden sind beständig in Budgetnöten, der einzelne lebt von der Hand in den Mund, die Höhe und Vielfältigkeit der Steuern hemmt alle Unternehmungen; und dieser Zustand wird noch lange dauern, da alles erarbeitete Geld Tributzahlungen dienen muß. In dieser Lage glauben die jüngeren Architekten nun, es sei an der Zeit, die Großstadt architektonisch radikal zu erneuern.

Auf allen Gebieten geistiger Arbeit, in allen Künsten, und auch in der Baukunst, herrscht offensichtlich ein Mangel an Talenten. Wie immer es zu erklären ist, die Tatsache besteht, daß zwar viel guter Wille und Intelligenz vorhanden ist, aber wenig natürliche Begabung. Und eben in diesem Augenblick wird von einem neuen Architekturstil gesprochen.

Nicht nur im Politischen hören wir das Rai-



GUSTAVE COURBET, FRAUENBILDNIS

SAMMLUNG MATSUKATA

sonnement derer, die aus den Ereignissen nichts gelernt haben, die nicht begreifen, daß die Folgen eines verlorenen Krieges getragen werden müssen; auch im Künstlerischen ist diese von der Selbsttäuschung lebende Forschheit zu finden, wenn auch in anderen Kreisen.

Wirklich notwendig ist zur Zeit eines: der Bau von möglichst vielen, möglichst guten und wohlfeilen Wohnhäusern, um der verderblichen Wohnungsnot zu steuern und das Volk vor schweren Schäden eines zu engen und ungesunden Wohnens zu bewahren. Diese Aufgabe kann vom Reich, von den Ländern und Gemeinden gar nicht einheitlich und großzügig genug gelöst werden. Sucht man ein Vorbild, so blicke man nach Holland, oder auch nach Frankfurt a. M.; sucht man ein Gegenbeispiel, so blicke man auf Berlin. In Berlin wird wohl viel und vielerlei gebaut, doch geht alles wie zufällig, es geht unorganisch vor sich, die Kräfte und Mittel werden verzettelt, und erbärmliche Privatinteressen lähmen die Arbeit am Gesamtinteresse. Die einst planlos entstandene und planlos vergrößerte Hauptstadt dehnt sich auch jetzt noch planlos weiter aus.

Für den Bau von Wohnungen sind die Fähigkeiten vorhanden. Vor zwanzig Jahren ist geschrieben und immer wieder geschrieben worden, Wohnhäuser sollten nicht einzeln gebaut werden, sondern in Verbänden, in großen Einheiten, sie sollten straßenweis, blockweis entstehen, formal einheitlich zusammengefaßt und so zu einem Element städtebaulicher Bildung werden. Es ist auch dahin gewirkt worden, daß die zur Travestie gewordene historische Bauform beiseite gelassen werde. Das hat Erfolg gehabt. Heute ist die Architektur gründlich gereinigt. Das Ergebnis ist, daß zwar häufig noch Rückfälle und Verirrungen vorkommen, daß überall in Deutschland aber auch Wohnhausgruppen zu finden sind, die besser dem Wohnzweck genügen, wie früher die Einzelhäuser, wenn man billig die Behinderung durch die Ungunst der Zeit in Rechnung stellt. Die Aufgabe ist freilich keineswegs schon gelöst, ja sie ist kaum in Angriff genommen; doch sind die Ergebnisse bis jetzt hoffnungsvoll. Es handelt sich in allen Fällen mehr oder weniger um Notbauten, um Interimsbauten, die länger als zwei oder drei Jahrzehnte kaum bestehen bleiben werden, da dann veränderte und hoffentlich gehobene Bedürfnisse Neues fordern werden.

Das wissen die Architekten, die den Ton der öffentlichen Meinung angeben, und sie sagen es. Leider ziehen sie aber seltsame Konsequenzen. Ihr Stolz verbietet ihnen, nur Erbauer von Notstandsbauten zu sein. Darum suchen sie aus der Not ein Prinzip zu machen. Sie sagen, kein Gebäude brauche eine längere Lebensdauer als drei Jahrzehnte, die Großstadt müsse in diesem Zeitraum immer wieder niedergerissen und neu aufgebaut werden. Jeder Generation eine neue Großstadt: das ist die Losung. Als Programm wird verkündet, es handle sich darum, eine technisch durchorganisierte, völlig industrialisierte Architektur zu schaffen, dem Ruf der Zeit zu folgen, und dabei von allem Ästhetischen und Künstlerischen bewußt abzusehen. Die Elemente des neuen Stils werden im Wissenschaftlichen, im Sozialen und Wirtschaftlichen gesucht.

Das Programm wird freilich nur gesprochen oder es steht nur auf dem Papier. Aber man mache sich klar, wie Berlin — zum Beispiel — aussehen würde, wenn viele Milliarden zur Verfügung ständen, wenn im größten Maßstabe abgerissen, durchbrochen und wieder aufgebaut würde, wenn die unhemmbaren Bauwünsche der Zeit sich ausleben könnten auf der Grundlage eines Programms, dessen Vorzüge im Negativen, im Unterlassen vieler Verkehrtheiten liegen, das aber nicht getragen wird von einem großen schöpferischen Vermögen!

Was sein würde, zeigen uns die Experimente, die ungeduldig überall gemacht werden, wo sich eine Chance bietet.

Diese Bauexperimente machen klar, daß die herrschende Baugesinnung das historisch Gewordene zu achten nicht gesonnen ist. An Beweisen dafür ist kein Mangel; kein Jahr vergeht, ohne daß ein Vandalismus (aus Prinzip, was der gefährlichste Vandalismus ist) versucht wird. Man würde unbedenklich das Brandenburger Tor sogar niederreißen, wenn die neue Idee des Städtebaues es wünschenswert machte, wenn „Verkehrsbedürfnisse" es fordern.

Das Verkehrsbedürfnis ist einer der Tollpunkte. Es hypnotisiert die Lebenden, der Verkehr wird in der Phantasie moderner Großstädter zum Selbstzweck. In London, in New York mag man von Verkehrsnöten sprechen; in Berlin, nicht zu reden von anderen deutschen Städten, gibt es keine, oder



GUSTAVE COURBET FRAU BOREAU

sie werden künstlich geschaffen. Meistens durch eine bürokratische Verkehrsregelung. Es gibt ein paar Stellen in der Stadt, wo es zu bestimmten Stunden auf den Fahrdämmen etwas drangvoll zugeht. Sonst aber würde sich alles von selbst regeln, wenn die Verkehrsampeln nicht künstlich stoppten, wenn Chauffeure und Kutscher erzogen wären, wenn ihnen die geradezu rachsüchtige Rücksichtslosigkeit drakonisch ausgetrieben würde.

Bleibt der Neubau von Geschäftshäusern, die mit ihren großen Fenstern, glatten Wänden, Gesimsbändern und Lichtanlagen der Großstadt, vor allem der abendlichen, eine gewisse Großzügigkeit geben. Aber ist dieses schon ein Baustil, auf Grund dessen man nun Städte aufbauen könnte? Dieser Geschäftshausbau mit den großen Reklameflächen und dem hellen Reklamelicht ist mit Bewußtsein und Absicht eine Architekturmode, die nicht länger Geltung haben wird und haben will als jede andere Mode. Eine interessante Mode, sogar eine, in der Bestandteile einer neuen Formensprache sind. Aber genügt das als Grundlage eines neuen Stils? Die Frage stellen heißt, sie verneinend beantworten.

Es muß auch in Zeiten gebaut werden, in denen das Gefühl für Kunst wenig entwickelt ist, keine Epoche ist verpflichtet, im Baukünstlerischen genial zu sein. Es heißt aber sich selbst schon bis zur Unvernunft belügen, wenn künstlerisches Unvermögen als Tugend gepriesen, wenn Armut mit Charakter verwechselt wird, wenn schlechterdings alle Hoffnungen an eine Architektur geknüpft werden, die man im übertragenen Sinne eine Reparations-Architektur nennen könnte. Wie sollen Bauwerke zulänglich beurteilt werden, wenn nicht künstlerisch? Das Künstlerische so verstanden, daß es alles Rationelle ohne weiteres umfaßt, daß es nicht artistische Zugabe ist, sondern der Schaffensgrund selbst, daß in ihm das Gesetz gefühlt und begriffen wird, daß in ihm Notwendigkeit zur Freiheit, daß heißt zur Schönheit wird.

Heute ist der Architekt so bedrängt von der Not der Zeit, von Material- und Geldsorgen, von Instanzenärger, Lohnpolitik und Rentabilitätsberechnung, daß er sehr zweckvoll denken und handeln muß und für das Künstlerische nicht Spielraum hat. Er kann darum gar nicht still und bescheiden genug sein, im Gefühl ein Arbeiter der Zeit, der Diener eines Notstandes, bestenfalls der Vorbereiter des Besseren zu sein. Statt dessen beherrscht ihn immer noch die alte Großmannssucht, die ins Sensationelle strebt. Man nennt es Amerikanismus, Tempo und Rhythmus der Zeit. Großmannssucht und bittere Armut: das ist unvornehm. Diese Verwirrung führt folgerichtig dann auch dahin, daß Architekturgesinnung mit Weltanschauung, ja mit politischen Überzeugungen verkoppelt wird, daß Architekturen als rot, als schwarz-rot-gold oder als schwarz-weiß-rot bezeichnet werden, daß Bauformen bekämpft werden wie politische Überzeugungen und natürlich auch mit leeren Schlagworten.

Von diesen Verstiegenheiten abgesehen, sieht es gar nicht hoffnungslos aus, ja ein allgemeines Interesse an den Fragen der Baukunst und ein intelligenter guter Wille sind sogar hoffnungsvoll. Ein Wunsch zur Gesundheit ringt mit einem desorientierten Geltungsbedürfnis. Die Ereignisse der letzten fünfzehn Jahre verführen zu dem Glauben, die Menschen hätten sich völlig geändert und brauchten etwas, das zum Vergangenen keine Beziehung mehr hat. Die Menschen ändern sich aber nicht im Wesentlichen, nur die Verhältnisse ändern sich. Die Verhältnisse wollen ein Neues; aber ein Neues, das ein ewiges Altes ist. Und dieses kann nur die Kunst schaffen. Weil sie nämlich über den Zwecken steht und alle Zwecke doch lebendig in sich begreift, weil sie jeder Kraft den rechten Platz anweist. Die neue Architektur wird nicht wieder zu einer herrschenden Gewalt werden, ehe sie nicht bei der Kunst in die Schule geht. Nebenher mag man ruhig weiter industrialisieren, normalisieren und Stahlgerüste konstruieren. Denn Kunst ist nie eine reaktionäre, sondern stets eine lebendig fortschreitende Kraft. Sie läßt alle Formen, alle Stile zu; aber sie bringt jede Form, jeden Stil mit dem ewigen Bildungsgesetz in Beziehung. Sie lehrt, daß der Baumeister, der nicht für die Ewigkeit bauen wollte, immer noch schlecht für seine Zeit gebaut hat.



ANSELM FEUERBACH, KINDERFRIES. ZEICHNUNG

ERINNERUNG AN FEUERBACH

(GEBOREN AM 12. SEPTEMBER 1829)

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Der hundertste Geburtstag Feuerbachs gibt besonderen Anlaß, seiner zu gedenken, in einer Zeit, deren auf Zweck, Wirtschaft, Geschäft, Sachlichkeit gestelltes Begehren von den Eigenschaften eines edlen Idealismus, eines tiefen sittlichen Ernstes und eines gedankenreichen Vorstellungsvermögens, welche diesen Künstler auszeichneten, sich noch weiter entfernt hat, als es während seines kurzen, entsagungsvollen Lebens der Fall gewesen ist. Die Persönlichkeit Feuerbachs, sein Leben und seine Werke sind in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“, schon gleich zu Beginn, ihrer hohen Bedeutung nach anerkannt und gewürdigt worden, vor der Jahrhundertausstellung, als der Kreis seiner Freunde noch klein war. Im zweiten Bande hat Carl Neumann drei gehaltvolle Briefe veröffentlicht, für den vierten Band Karl Scheffler einen umfassenden, Wärme der inneren Teilnahme an Feuerbachs Geschick und sicheren kritischen Maßstab in außerordentlich klarer Darstellung verbindenden Aufsatz über Feuerbach geschrieben. Seither ist kaum ein Jahrgang erschienen, in dem nicht wenigstens eine Abbildung oder eine Ausstellungsnotiz an Feuerbach erinnert hätte. Feuerbachs Leben ist durch sein „Vermächtnis“, wohl das meistgelesene deutsche Künstlerbuch, und durch die Briefe an die Mutter bekannt. Feuerbachs Bilder sind in allen deutschen Museen zu finden, seine künstlerische Mission ist erfüllt.

Der nachfolgende Abdruck von drei unveröffentlichten Briefen und die Wiedergabe einer bisher unveröffentlichten Zeichnung beabsichtigen, aus Anlaß des Feiertages bescheidene und doch nicht unwichtige Ergänzungen für die Kenntnis Feuerbachs zu bringen, um bei den Verehrern des Meisters sein Andenken lebendiger wirken zu lassen, als frisch geprägte Worte jemals aussagen könnten.

Der erste der nachfolgenden Briefe ist von dem Direktor der Düsseldorfer Akademie, Wilhelm Schadow, an Feuerbachs Vater, Professor der Archäologie an der Universität Freiburg, gerichtet. Auf Veranlassung der Mutter waren Zeichnungen des fünfzehnjährigen Knaben an Schadow und Lessing nach Düsseldorf gesandt worden. Der

Antwortbrief Lessings, noch vor wenigen Jahren vorhanden, war leider trotz aller Bemühungen nicht mehr zu erreichen. Der zweite Brief, von Feuerbach an den Konditor Fellmeth in Karlsruhe gesandt, gibt von der bedrückenden Sorge, die Feuerbach während der ersten Zeit seiner Anwesenheit in Rom verfolgt hat, schmerzliche Kunde. Über Fellmeth lesen wir in Allgeyers Biographie: „Dieser Mann, der auf seinen Wanderjahren in der Atmosphäre von Paris zum glühenden Kunstschwärmer geworden war, war Feuerbach alsbald mit einem an Bewunderung grenzenden Enthusiasmus entgegengekommen und beschämte mit seinem schlichten Verständnis, seinem gesunden Blick und warmen Gefühl die ganze offiziell mit den künstlerischen Angelegenheiten verwachsene und betraute Clique des Ortes." Das besprochene Gemälde ist Nr. 84 meines Feuerbach-Kataloges abgebildet und befindet sich jetzt im Besitz des Freiherrn von Born in Budapest. Der dritte Brief ist von Feuerbachs Mutter an Herrn Dr. Philipp Wilk in Baden-Baden geschrieben, unmittelbar nachdem Anselm im Herbst 1866 bei ihr in Heidelberg geweilt hatte.

I

Hochzuverehrender Herr Professor!

Auf Ew. Hochwohlgeboren gefälliges Schreiben vom 1sten Februar d. J. erlaube ich mir zu erwidern: Daß Ihres Sohnes Zeichnungen zuerst von mir und späterhin in einer Lehrerkonferenz geprüft worden sind und daß das Urteil ganz einstimmig dahin ging, daß derselbe den entsprechendsten Beruf zum Künstler habe, auch daß dessen Aufnahme in hiesiger Akademie, selbst bei Mangel an Platz, außerordentlicherweise bewirkt werden müßte welches letztere ich ihm jedoch zu verschweigen bitte. —

Meiner Ansicht nach wird Ihr Sohn nichts Anderes, Sie mögen wollen oder nicht! — Mir sind ähnliche Fälle in meiner Lehrer-Laufbahn schon ein Paarmal vorgekommen.

Daß er Neigung zum Modellieren hat zeigt keineswegs, daß er nicht Maler werden soll u. ich frage, warum sollte er nicht beides werden, Bildhauer und Maler? Vor 1500 finden Sie viele Künstler, die Architektur, Plastik und Malerei mit gleichem Erfolge trieben. Hat sich denn die menschliche Natur verändert? Alle diese Künste beruhen jedoch auf das Zeichnen. Haben Sie ein Vertrauen zu der hies. Schule, so senden Sie ihn in Gottes Namen. — Für seine Domestica kann ich nicht sorgen, was aber seine Einführung und Überwachung in der Akademie betrifft, so verlassen Sie sich auf mich. —

Hr. v. Worringen hat es aus einem mir unbekannten Grunde versäumt, Ihnen dies zu melden, ich habe es ihm gleich mitgeteilt. — Die Zeichnungen Ihres Sohnes sind bei mir und kann er sie selbst bei mir in Empfang nehmen oder kann ich auf Ihre Ordre dieselben nach Freiburg senden.

Mit der ausgezeichneten Hochachtung
habe ich die Ehre mich zu zeichnen
Ew. Hochwohlgeboren
ganz ergebenster Dr. W. von Schadow

Düsseldorf 8.ten Febr. 1845.

II

Lieber Herr Fellmeth!

Ich habe lange nichts mehr von mir hören lassen, nicht, daß ich etwa meine alten Freunde vergessen hätte, denn ich bin in dieser Beziehung immer der Alte, allein es gibt Umstände und Verhältnisse im Leben, wo Schweigen das Allerbeste ist. Das Einfache von der Sache ist, daß es mir seit langer Zeit recht miserabel geht, wie es ja jeder vernünftige Mensch einsehen muß, der weiß was es heißt, Einen in fremden Landen herumlaufen zu lassen und sich Alles selber verdienen zu müssen. Weil ich das schon von früher her gewohnt bin und mirs zu lächerlich vorkommt, nur ein Wort darüber zu verlieren, habe ich still geschwiegen. Jetzt wirds mir nach und nach besser gehen und ich werde mir nach und nach eine Existenz gründen mit meinem Fleiß und Talente. Rom ist der rechte Platz, aber aller Anfang ist schwer im Leben. Meine Mutter ist die Veranlassung, daß ich schreibe, weil ich mir dachte zu Hause denkt doch kein Mensch mehr an Dich. Sie schrieb mir nämlich, daß jemand



ANSELM FEUERBACH, LESBIA MIT DEM VOGEL. ZEICHNUNG

SAMMLUNG J. W. BOEHLER, LUZERN

die Zigeunerin, wenn auch zu schlechtem Preise kaufen wolle, und da möchte ich Ihnen sagen, schlagen Sie sie los à tout prix, das Bild ist zu schlecht um abzuwarten, ob einer mehr bietet. Schlagen Sie sie los, und schicken mir einen Teil davon. Sie verlieren nichts daran, und mir hilft es hier. Sie behalten den Hafis ja immer noch und mir wenn es mir besser geht, ist ja auch dann die Möglichkeit geboten, einmal etwas herauszuschicken, während ich auf diese Manier, wo alles was ich hier male, verkauft werden muß, noch lange, lange Zeit, sein kann ehe ich nur daran denken kann, etwas fortzuschicken. Machen es so, stillschweigend, und bleiben mir ein aufrichtiger Freund, deren ich zu Hause so wenige habe. Italien ist ein so reiches Land, so schön und voll der schönsten Bilder, und es soll mir wahrhaftig später einmal nicht darauf ankommen, wenn ich hier Geld und Stellung erworben, meinen Freunden von Herzen gerne zu schenken. So kann ich gar nichts herausschicken, das werden Sie einsehen, daß es Wahnsinn wäre, im jetzigen Augenblick mich von Sachen zu trennen, die mir hier helfen können. Darum habe ich und werde stillschweigen und die Zukunft wird die Richterin sein, wer Recht gehabt hat. — Also lieber Fellmeth, tun Sie stillschweigend mir den Gefallen, lassen Sie das Bild fahren und teilen wir das wenige miteinander, denn mir kanns ja nur immer besser aber nicht schlechter gehen. Schreiben Sie mir bald einmal einen freundlichen Brief wie es geht und steht und können Sie vorher den kleinen Handel abschließen, desto besser für mich, das gibt gleich wieder Modellgeld und wenn es noch so wenig ist. — Wäre es mir gut gegangen, so hätte ich längst geschrieben denn ich meine, wenn ich Glück habe, es müßte Jedermann freuen, etwas von mir zu hören, aber so ists besser, das Maul zu halten. — Schweinfurth malt reizende Bilder, ich sehe ihn täglich, und er ist mir ein achtungswerter, lieber Freund geworden.

Das lieber Herr Fellmeth, ist so ziemlich Alles, ich war auch sehr fleißig, allein ich kann noch nicht so wie ich wollte, weil ich wenig Mittel habe, darum nehmen Sie meinen Brief als alten Freundschaftsgruß an, und schauen Sie, ob Sie, aber ganz in der Stille die Sache abmachen können. Schreiben Sie mir bald und behalten mich lieb, und bin ich einmal auf dem Damm, dann verstehe ich auch freigebig mit meinen Sachen und nobel zu sein.

Es grüßt Sie, Ihre liebe Frau samt Mariechen

Ihr Anselm Feuerbach.

Piezza Barbarini N 70.

Signora Stampacconi.

Eine ähnliche Schule hat jeder durchmachen müssen, der es mit der Kunst ernst meint, und das ist mein Trost. Es ist schon besseren Leuten so gegangen. —

III

Heidelberg, 9. Nov. 66.

Lieber Herr Doctor!

Ihr Brief hat mich herzlich gefreut, und ich will keinen Augenblick säumen Ihre Fragen zu beantworten.

Ihr Zweifel wegen Hafis betrifft wahrscheinlich das Pariser Bild, den Hafis in der Schenke. Einen zweiten Hafis am Brunnen hat Herr von Schack vor einigen Wochen oder Monaten erhalten. Es ist Anselms letztes Bild. Um nichts zu versäumen will ich Ihnen beide beschreiben.

Das erste Bild, lebensgroß oder auch etwas darüber. Hafis sitzt in der Schenke, ein wundersam seeliges Lächeln auf seinen Lippen, gerade vor sich hinsehend, wie in begeistertem Entzücken einem innerlich aufsteigenden Lied zuhorchend. — Vorn gerade dem Beschauer vor Augen liegt mit dem Rücken nach außen eine halb entblößte weibliche Gestalt, die vielen Anstoß gegeben hat, weil, wie auf dem Kinderbild in meinem Zimmer, gerade der unpoetischste Teil des menschlichen Körpers mit besonderer Liebhaberei ins Licht gesetzt ist. Ein Knabe bringt Wein, und auf einer Stufe zur Seite sieht man eine etwas blödsinnig aussehende Negerin sitzen. Das ganze Bild hat etwas unfertiges sowohl in Composition als Ausführung. Es ist derb realistisch bis zum Exceß, und doch vergeistigt der Ausdruck in dem Kopfe des Hafis die ganze Darstellung auf eine so wunderbare Weise, daß ein gemeiner Gedanke in einem gesunden Menschen dabei nicht aufkommen kann. Es ist Anselms erstes großes Bild, und er hat es sozusagen dem Publikum ins Gesicht geworfen, wie soviel anderes, daß er in seiner Unreife nicht anders als durch Trotz loswerden konnte.

Das letzte Hafis Bild, welches Herr von Schack

hat, ist interessant genug im Vergleich zu diesem frühen Hafis. Eine tiefe feuchte Grotte mit in den Fels gehauenen Stufen, ganz oben weiß glänzend die ersten Häuser der Stadt hinter Palmen und Zypressen. Die Felswand ist mit Rosen bedeckt. Ganz unten ein sprudelnder Brunnen in einer Schale gefaßt. Hafis sitzt hier mit Behaglichkeit erzählend im Kreise von Frauen, die mit Krügen kommen Wasser zu holen. Drei wunderschöne Gestalten, die Hauptfiguren, stehen am Rande des Brunnens ernst und sinnend voll Aufmerksamkeit, andere sitzen in der Ferne. Die Stufen ab und auf sieht man Frauen wandeln, halb zurückgewandt, um zu horchen, teils eilig nach Hause strebend.

Ich habe nur die Zeichnung gesehen, die mir indeß schon den Eindruck einer vollkommen abgerundeten Composition gemacht hat. Hoffentlich photographiert Herr Hanfstaengl das Bild ordentlich. Von den Münchner Bildern habe ich außer einem, was in Rom photographiert worden ist, noch keinen Abdruck. Anselm hat überhaupt alles Vorhandene vorigen Donnerstag mit nach Berlin genommen. Er wird die Photographien aber wiederbringen und dann stehen sie Ihnen zu Diensten, so wie alles, was ich noch erhalte. Die Aquarelle vom projektierten Gastmahl und der Medea sind jetzt noch in meinen Händen, doch darf man freilich von denen noch nicht sprechen, obwohl ich wünschte, daß Sie sie sehen könnten. Ariosts Garten habe ich nicht gesehen. Es ist ein Architekturbild, die Figuren klein. Der Hafis in der Schenke ist seit langer Zeit beim Wirt im goldenen Kreutz in Versatz für 60 Fl. alldort zu sehen. — Der Tod des Aretino wohnt unverkauft im Eßzimmer des Herrn Dr. Stiebel jun. zu Frankfurt. Eine Copie der Himmelfahrt der Maria von Tizian habe ich neulich vergessen zu erwähnen, die in der Karlsruher Galerie hängt. — Die einzige Bestellung der badischen Regierung! — — Mit dieser Bestellung und 400 Fl. ist Anselm damals nach Italien abgereist, 1500 hat er für das große Bild überhaupt bekommen, und der Bankier, bei welchem das Geld in Venedig angewiesen war, kam von Zeit zu Zeit um nachzusehen, ob Anselm fleißig arbeite. Bei der Gelegenheit ließe sich vieles sagen. — Betont muß werden, daß Anselm sich ohne alle Hilfe und Unterstützung herauf gehungert hat, daß man dem Talent keinen Vorschub geleistet, sondern nur Tadel und Vorwurf dafür hatte. Ich habe ihm geholfen, und Ihre Frau was wir nie vergessen werden. — Dies als Paranthese. —

Was seine Farbe betrifft, so hat er anfangs den Schmutz der Pariser mit großer Genialität nachgeahmt, wie Sie am Aretino sehen können. In Venedig ging ihm Tizian auf, und ich glaube, daß er diesem am meisten nachgegangen ist. — Man hat sein Colorit viel mit Tizian und Palma Vecchio verglichen, die Art seiner Behandlung mit Paul Veronese. — Dies alles waren jedoch nur Durchgangsperioden, er ist jetzt ganz eigen, ohne alle Nachahmung, nur er selbst — seine Mischungen sind selbst erfunden und seine Behandlung vollkommen frei. Er geht von der Ansicht aus, daß nicht nur die Antike und die Blüte der Malerei in der Renaissance klassisch sei, sondern alles zu aller Zeit, was nach der Idee der Schönheit in sich vollendet ist.

Innerlichkeit, Innigkeit, Wahrheit, tiefe Leidenschaft durch ein vollendetes Formtalent verklärt, wird man ihm nicht absprechen können, am meisten ist dabei die große Einfachheit anzuerkennen, mit der er zu Werk geht, stets nur das wesentliche aufgreifend.

Verzeihen Sie diesen Brief. Sie müssen an meiner völligen Nachlässigkeit sehen, wie sehr ich darauf rechne, daß wir Freunde sind. Ich denke auch, solch hingeworfene Brocken sind für Ihren Zweck besser als eine wohlstylisierte Abhandlung, zu der ich Zeit brauchte und aus der Sie die Sachen schwer herausnehmen könnten.

Anselm ist Donnerstag nach Berlin mit vielen Empfehlungen und meinen besten Wünschen. Ich werde mit ihm wohl noch einmal in München zusammentreffen, wo ich all meine Geschicklichkeit aufbieten will, um Herrn von Schack zur Bestellung des Gastmahls zu vermögen, welches wohl das Bild des Jahrhunderts werden würde.

Von Herzen

Henriette Feuerbach.

ERNST BARLACHS „GEISTKÄMPFER" AN DER UNIVERSITÄTSKIRCHE ZU KIEL

VON

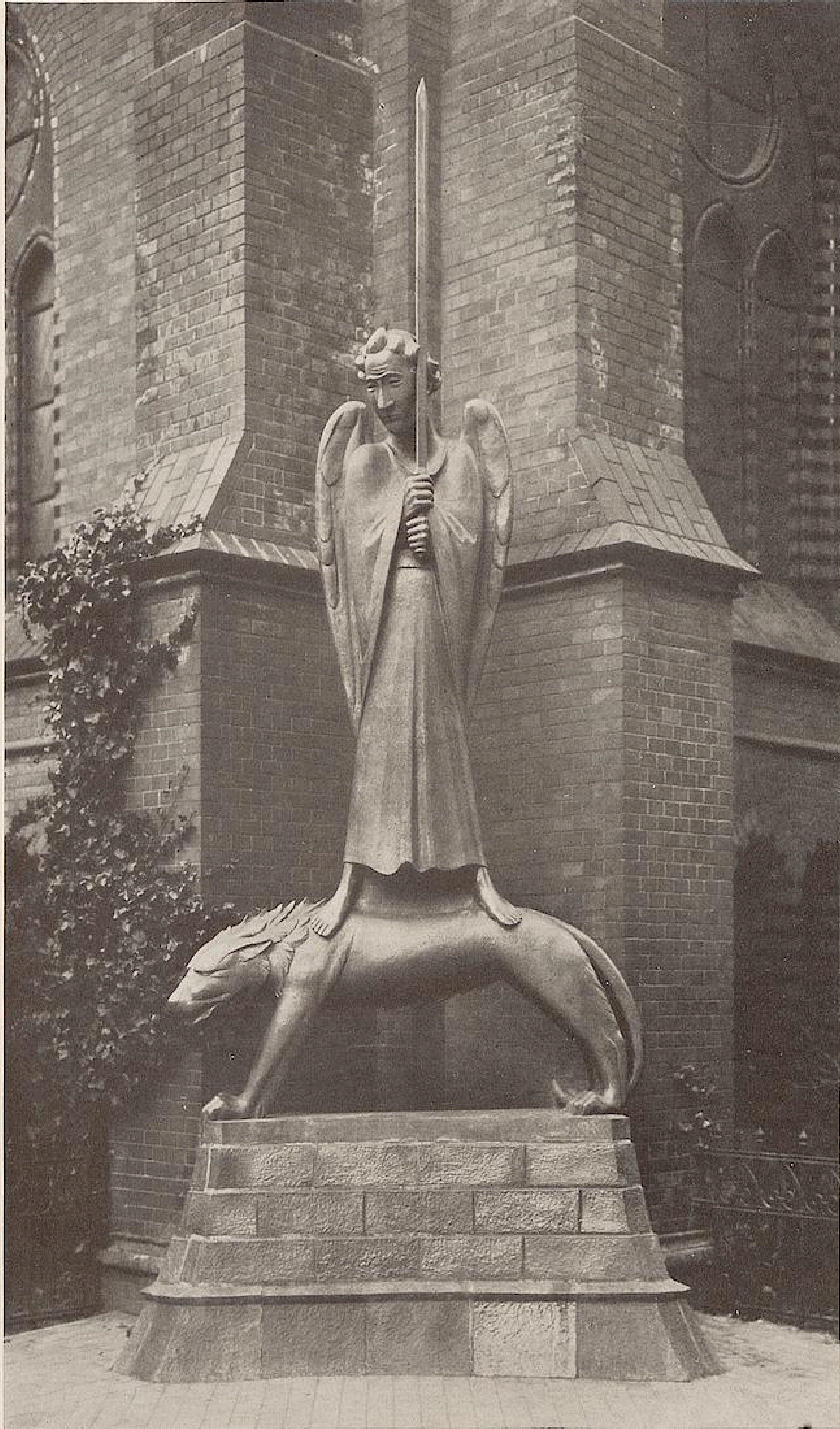
OSCAR GEHRIG

Ernst Barlach, dessen Gefallenenmal im Güstrower Dom an dieser Stelle bereits veröffentlicht worden ist (Juniheft 1927), hat ein neues Denkmal größeren Stils, und zwar wiederum in Bronze, geschaffen, den sogenannten „Geistkämpfer" vor der Kieler Universitätskirche, der Kirche zum Heiligen Geist. Kiel kann sich rühmen, nunmehr ein zweites Monument von der Hand des gebürtigen Schleswig-Holsteiners Barlach zu besitzen, neben jener 1921 entstandenen, holzgeschnitzten Tafel in der St. Nikolaikirche, die das Motiv der schwerterumringten „Mater dolorosa" in so ergreifender Weise abwandelt, graphisch vorgebildet in Barlachs Steinzeichnung aus der Kriegszeit „Dona nobis pacem" (vgl. Hartlaub, „Kunst und Religion", Tafel 46). Wir wissen ferner, daß der Künstler neuerdings im Staatsauftrag für eine Kapelle des Magdeburger Domes ein Denkmal des Kriegs in Arbeit hat, das bei seiner Unmittelbarkeit des Gedankens und der Form wohl ganz anders als das in sich ruhende Güstrower oder das statuarische Kieler Monument einmal die Gemüter zu bewegen geeignet sein wird.

Der „Geistkämpfer" in Kiel, der vor zwei eine Nische bildenden Strebepfeilern der Kirche Wache hält, hat bald nach der im Dezember 1928 erfolgten Aufstellung und ganz spontan seinen einprägsamen Namen erhalten. Dies spricht immerhin dafür, daß das Denkmal schon in das Bewußtsein breiterer Kreise einzudringen vermochte, obwohl es wie vordem auch das Güstrower trotz seiner in nichts herausfordernden, aber unkonventionellen Art in den Parteienkampf hineingezogen, ja schon einmal durch Zerbrechen der zum Himmel ragenden Schwertspitze beschädigt wurde.

Barlachs neues Monument will in dreifacher Hinsicht betrachtet sein; städtebaulich, formal und nach seinem geistigen Gehalt. Bei seiner Gesamthöhe von fünfeinhalb Metern steht es zwar etwas abseits, still vor einer Ecke seiner Kirche fast wie auf einer Insel, aber dann doch auch nahe dem Markte, dem Stadtzentrum, hinüberblickend auf einen Brennpunkt städtischen Verkehrs. So schafft es eine optische und reale Verbindung zum Leben hin und tritt zugleich aus seinem „sakralen" Bezirk hinaus, um durch seine starken Formen einer — uns nur zu bekannten, durch die Flut konventioneller Denkmäler verwässerten — Idee einmal wieder nachdrücklich zu dienen. Die in ähnlichen Fällen oft betonte Abseitigkeit mag, wenn nicht Flucht aus dem Leben, wohl geeignet sein zum Hüten bestimmter Geheimnisse weniger Eingeweihter; ein Monument von solch eindrucksvoller Symbolik wie dieser „Geistkämpfer" sollte und durfte sich — analog vielen alten Beispielen, die lebenskräftig im Heiligsten das Leben nicht scheuten — der Allgemeinheit und der Lebendighaltung eines großen gemeinsamen Gedankens in uns aber nicht entziehen. (Wie sehr gerade diese letzte Vorstellung unserm Volke heute fehlt, beweist der jahrelange Kampf um Platz und Form des geplanten Reichsehrenmals, das, wie auch Hindenburg einmal instinktiv richtig zum Ausdruck brachte, eine eindeutige, dabei schlichte und zugleich im Alltag eindrucksvolle Lösung finden könnte, wollten nicht ausflugsfreudige Bünde egoistisch und fast schon unter Umgehung des „Reichs"-Gedankens fernabgelegene Täler und Wälder als Treffpunkt vorziehen.) Das Kieler Monument kann auch in seinem Winkel nicht übersehen werden, es hat an seiner Stelle innerhalb des Stadtbilds für immer eine funktionelle Bedeutung. Wie das Güstrower im Dominnern, so ist es dem Kirchenäußeren architekturverbunden; es zeigt, wie sehr sein Schöpfer, nach eigenem Geständnis, in dieser Welt der Gotik lebt und wie er sie modifizierend in die Gegenwart einbezieht.

Auf breitem, nach oben sich etwas verjüngendem keramischen Plattensockel, dessen Fugung und vorspringendes Querband die tragende Horizontale betonen, erhebt sich die in Gelbbronze von Noack in Berlin gegossene Gruppe, die schon nach kurzer Zeit eine vorteilhafte natürliche Patina erhalten hat. Die Höhenmaße von Sockel,



ERNST BARLACH, DER GEISTKÄMPFER. KIEL, UNIVERSITÄTSKIRCHE. BRONZE

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN



ERNST BARLACH, DER GEISTKÄMPFER.
KIEL, UNIVERSITÄTSKIRCHE. BRONZE

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

Tier und Engelsfigur stehen in wohlabgewogenem Verhältnis zueinander. Das Ganze und die Teile sind unaufdringlich, wie organisch, der umgebenden Architektur eingefügt worden. Die starke Basis hält der Wucht der fast ohne Verjüngung nach oben schießenden Strebepfeiler stand, die senkrechten Verlaufslinien der Figur nehmen durch das schmale, hochgestellte Schwert die Verbindung mit der Vertikalen des Mauerwerks auf, die sich bis in den Dachreiter sichtbar fortsetzt. Aber auch in der Zweiheit Tier und Engel wirkt sich der Gegensatz Horizontale und Vertikale auffällig aus. Der gebogene, weitausladende Tierkörper gibt über dem Sockel als vermittelnde Basis die Tragfläche für die ragende Figur ab. Ebenfalls vermittelnd führt die wohltuende Schräge von den Schmalseiten des Sockels über die nach auswärts gestemmten Beine des Tieres und die nach diesen feindifferenzierte Fußstellung des Engels zu den steileren Umrissen der Gewand- und Mantelfalten empor. Die Mittelsenkrechte bilden die wenigen Falten des langen, den überschlanken Unterkörper der jünglinghaften Gestalt umhüllenden Rockes; nur rhythmisch unterbrochen durch die kurzen Wagerechten der Hände setzen sie sich in der langen Schwertlinie fort. An den Schultern und den gehobenen Flügelköpfen geht die Figur mehr ins Volle über, plastische Rundungen fangen in gleichmäßigen Intervallen das Licht auf. Das mächtige Lockenhaupt gibt in seiner Neigung die Mitte frei und verbindet durch die Blickrichtung die wachsame Gestalt mit dem bezwungenen, aber nicht gezähmten Tiere drunten. Der Engel steht zwar auf ihm, aber nicht als lastende Masse, vielmehr ist es ein leichtes, fast schwebendes Stehen voller Eigengesetzlichkeit.

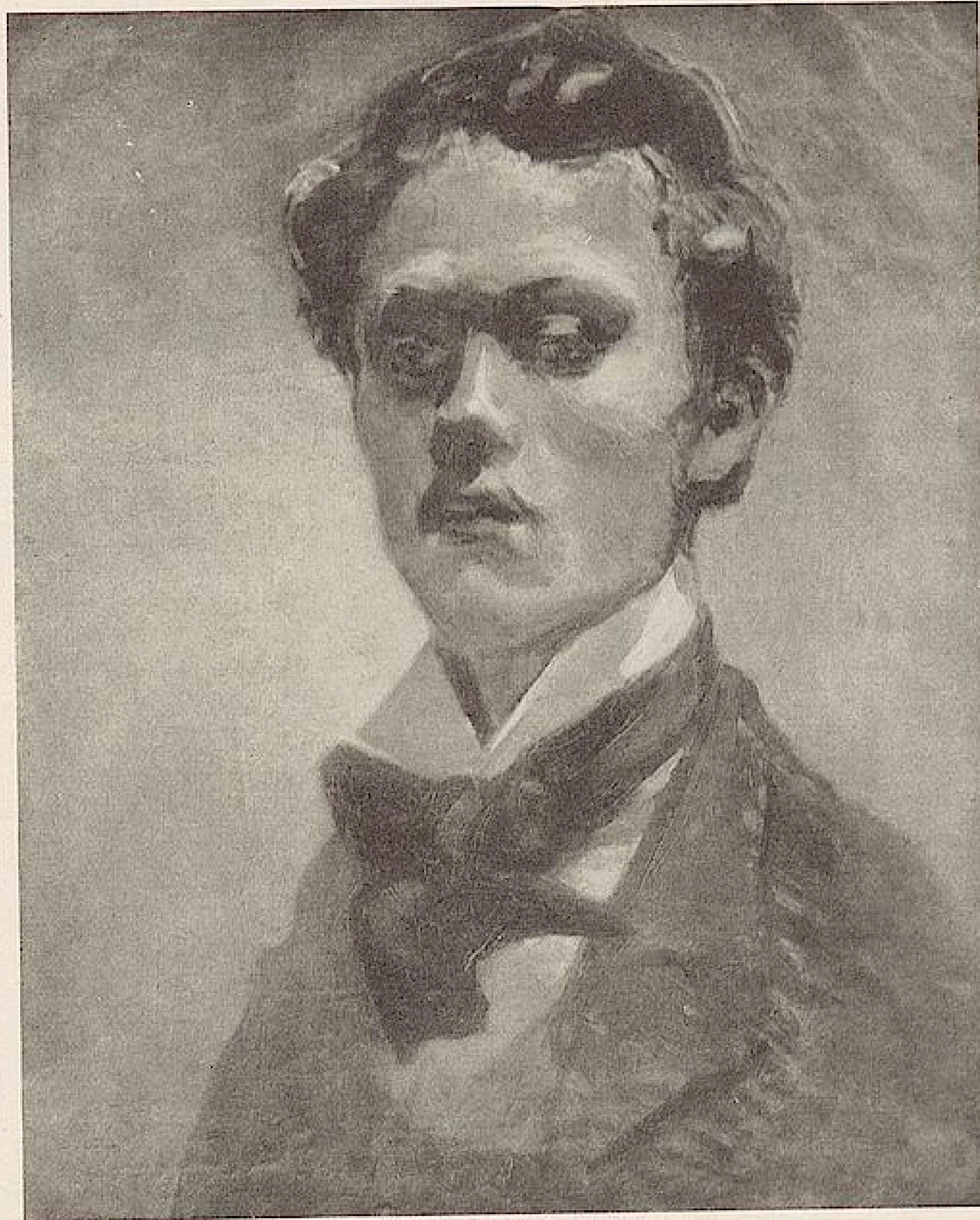
Das Tier ähnelt einem Löwen. Aber fern von allem Naturalismus und frei von zufälligem Beiwerk, wie es sich bei Barlach versteht, ist es der Inbegriff eines Raubtieres, des Bösen, geworden, das sich nur widerwillig in dieser seiner Stellung befindet; der mächtige Schweif ist wie lauernd in prachtvoller Kurve eingezogen. Nur die geistige Übermacht des Bezwingers aus reinen Welten hält das Böse nieder. Die Horizontale des Tiers und die strenge Vertikale des Engels sind gleichnishaft. Hier geht es um den uralten Kampf des Menschen mit dem Feindtier in seiner eigenen Brust. Die zeitlose Kunst Barlachs hat in diesem Werk einen hohen Grad von Typisierung erreicht und sich zugleich technischer Vollendung und schwer errungener Schönheit der Einzelform ge-

nähert. „Das Ganze strahlt eine so unaussprechliche Hoheit aus, wie man sie nur aus Bildern von ganz Großen schaut . . . Nicht das Bild allein, das äußere Ebenbild, die äußere Erscheinung, sondern der Sinn ist es, den wir suchen. Und das führt uns über das Bild hinaus zum Sinnbild.“ Bei den sich ständig wiederholenden Denkmalsmotiven, die meist ungeistig in ihrer Geste erstarren, ist es erfreulich, daß ein schöpferischer Zeitgenosse an so hervorragender Stätte wie an der Kieler Kirche zum Heiligen Geist einen tieferen Sinn Gestalt werden lassen konnte: In einer glücklichen, das ganze Werk ausmachenden Verschmelzung des Formalen mit dem Geistigen.



RAOUL DUFY, WEIBLICHER AKT. 1928

SAMMLUNG TUKUSHIMA. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



RAOUL DUFY, SELBSTBILDNIS. 1898

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

RAOUL DUFY

VON

CHRISTIAN ZERVOS

Raoul Dufy ist in Havre geboren. Er verbrachte dort seine Kindheit und seine erste Jugend. Früh schon trat er als Angestellter in ein Handelshaus ein. Aber seit seinem vierzehnten Jahre ist er besessen von dem Wunsche zu malen. In Havre zeichnet und malt er alle Arten von Dingen und Gestalten. Nach den Werken dieser Epoche möchte man glauben, daß das Vorbild Delacroix' ihm bis zum Jahre 1901 sehr geholfen hat. Das heißt bis zu dem Zeitpunkt, wo er als Stipendiat seiner Vaterstadt gemeinsam mit Friesz zu dem Atelier von Bonnat an der École des Beaux-Arts gehört.

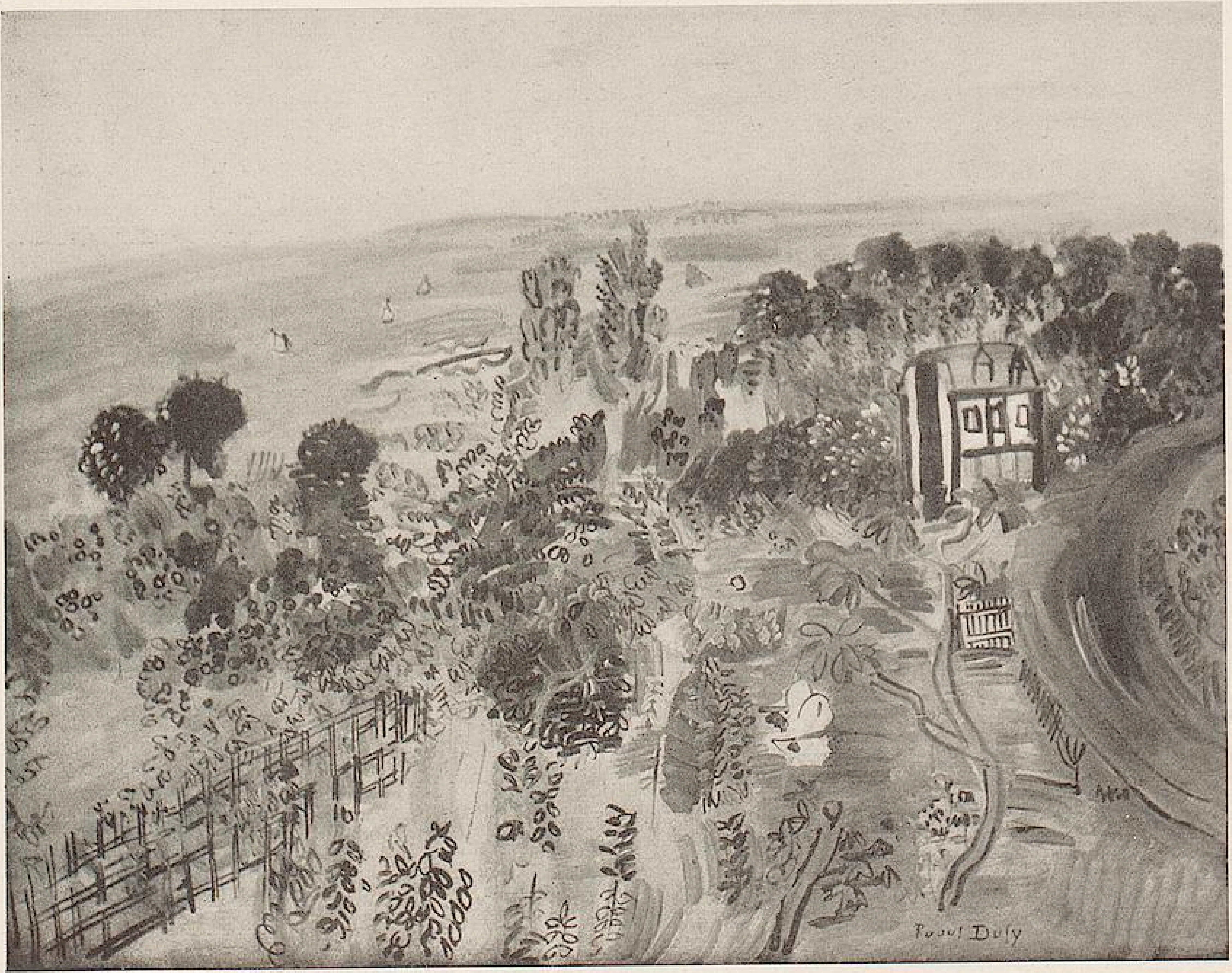
Während seiner Lehrzeit in der Schule steht das Schaffen Dufys geraume Zeit unter dem Einfluß des Impressionismus, wenn er sich auch gewisse Freiheiten gegenüber der Lehre dieser Kunstrichtung erlaubt. Es war die Zeit, als die junge Generation dem Ruf

Anmerkung der Redaktion: Text und Abbildungen sind einem Buch entnommen, das Christian Zervos dem Künstler gewidmet hat. Ed. Cahiers d'Art, Paris.



RAOUL DUFY, DER HAFEN VON HAVRE. 1906

MUSEUM IN NANTES. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



RAOUL DUFY, VILLERVILLE. 1927

SAMMLUNG DUDASSING. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Cézannes folgte und die Akademie mit der Rue Laffitte vertauschte. Ein entscheidender Wendepunkt für die Malerei! Kaum waren die letzten Impressionisten verschwunden, so fühlt schon die Malerei sich in ihrer Existenz bedroht, sie beginnt, das Bewußtsein ihrer Bestimmung zu verlieren, einer Bestimmung, die seit Jahrtausenden durch die verschiedenartigsten Bemühungen, Schwierigkeiten, Beunruhigungen und die unerhofftesten Glücksfälle vorbereitet gewesen ist.

Um ihre Existenz zu wahren, begab sich die Malerei in die Verteidigungsstellung. Selten sah man mehr Eifer, mehr theoretische und technische Bemühungen, hörte man mehr Diskussionen, die sich mit dem malerischen Problem beschäftigten.

*

Es ist das Los der heutigen Malerei, ihre Versuche nach allen Richtungen ausbreiten zu müssen. Denn rotz der Bewegung der „Fauves" und der „Kubisten" gibt es heute genau genommen nicht eine Kunst von einheitlicher Haltung. Betrachtet man das Werk von Matisse und von Picasso, oder das von Braque oder von Dufy, oder selbst die Bilder von Léger und Rouault und von Derain, und stellt man alle erdenklichen Übereinstimmungen, in jeder beliebigen Reihenfolge, fest, so gelingt es doch niemals, bei ihnen diejenigen Berührungspunkte zu finden, durch welche die Kunst einer Epoche sonst charakterisiert wird...

*

Man muß aber sagen, daß gewisse Übereinstimmungen bei den heutigen Malern sich herausgebildet haben, die geeignet sind, ein bestimmtes Gefühl der Einheit hervorzurufen. Der gemeinsame Wunsch, das Wissen um die Malerei zu vervollständigen, sich die strengsten Pflichten aufzuerlegen und den



RAOUL DUFY, DAS ATELIER DES KÜNSTLERS. 1928

SAMMLUNG M. KAPFERER. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Begriff der Malerei mehr als es jemals bisher versucht worden ist, zu erweitern...

*

So ist es notwendig, das Werk Raoul Dufys für sich allein zu betrachten. Nach dem Einfluß von Matisse, der sich von 1911 bis 1912 geltend macht, beginnt Dufy sich von der alleinigen Sorge um die Steigerung der Töne freizumachen. Seine Werke von 1913 (Rennserie) zeugen von der neuen Bemühung des Künstlers um die Komposition, anstatt der Suche nach farbigen Klängen. Unter dem Einfluß des siegreichen Kubismus wird Dufy gewahr, daß die Naturbeobachtung, die er bisher geübt hat, ihm nicht mehr genügen kann. Er versucht alsbald, sie durch den sehr komplexen Mechanismus der Analyse und der Synthese zu vervollständigen, die ihn, wie wir es eben sagten, zur Komposition führt.

Diese Bemühung wird während zweier Jahre fortgesetzt. 1915 fängt Dufy an, die persönlichen Elemente seiner Zeichnung zu finden. 1918 bestärken neue Versuche seinen individuellen Ausdruck, der sich ständig entwickelt. Statt den Raum durch eine Abfolge von Plänen zu bilden, ist Dufy bemüht, eine Durchdringung der Pläne zu gestalten, die sich vielmehr ineinanderschieben, als daß sie aufeinanderfolgen. Es war die Durchdringung der Pläne, die Picasso schon seit langem verwirklicht hatte, und die Dufy ebenfalls aus eigenem fand...

*

Die erste Reise Dufys nach Vence fand 1920 statt. Sie bedeutet eine neue Stufe in seinem Werke. Bis 1912 hatte der Künstler nach der unmittelbaren Beobachtung der Natur gearbeitet. Danach hatte er statt dessen begonnen, im Atelier zu malen. Die

Reise nach Vence brachte Dufy zur Malerei nach der Natur zurück. Nachdem gewisse Probleme im Atelier gelöst waren, mußte er nun zur Natur zurückkehren, um seine Fortschritte zu erproben.

Diese Rückkehr war ihm anderseits durch sein Temperament geboten. In hohem Maße romantisch veranlagt wie er war, riskierte Dufy, sein Werk, abgelöst von der Natur, verkümmern zu sehen. Durch eine erneute Berührung mit der Natur fand er die Kontrolle seiner eigenen Instinkte wieder...

*

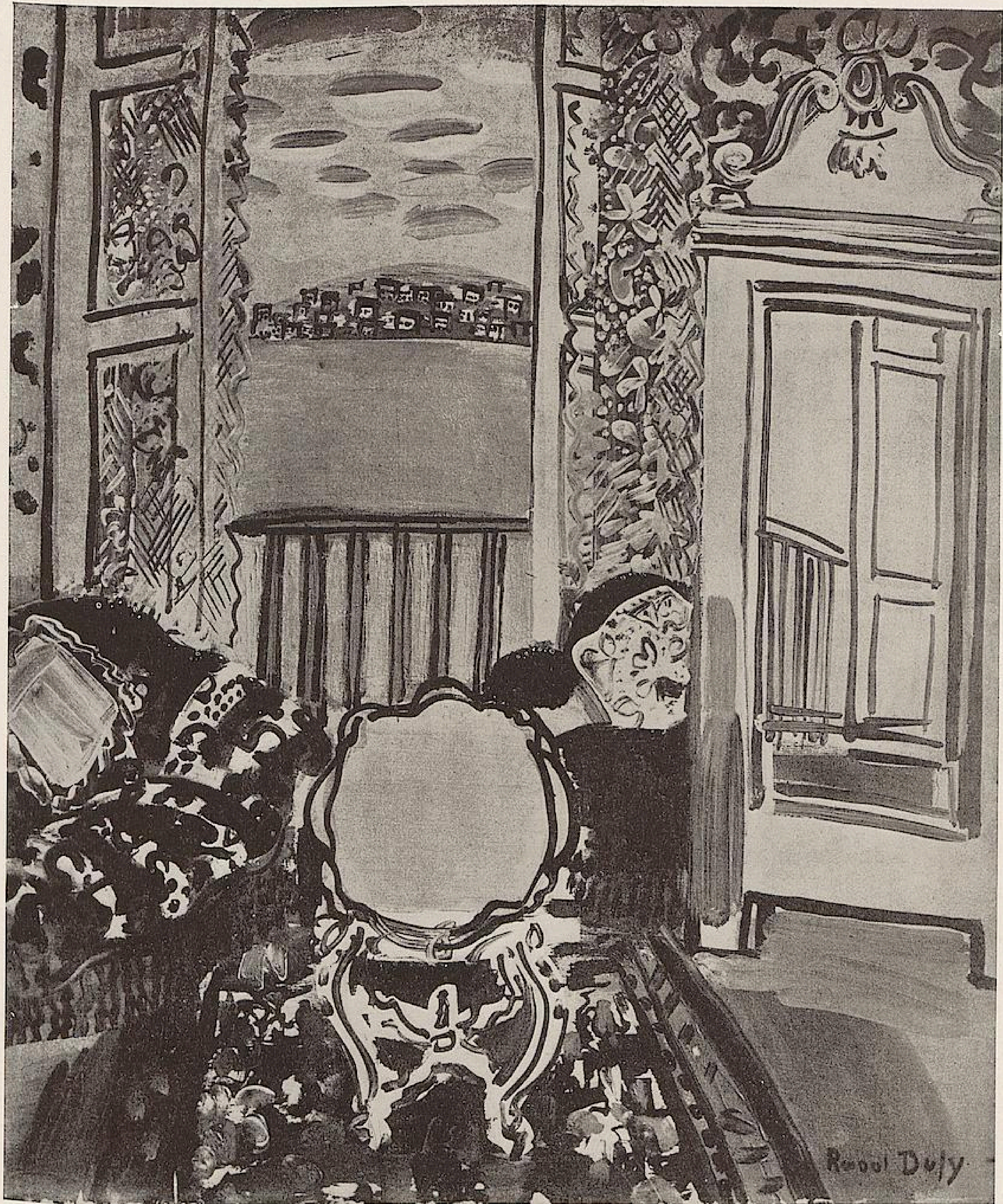
In Vence fühlt er sich unfähig, seine Bilder nach den Sitzungen im Freien nochmals anzurühren. Die Herrschaft, die die Gegenstände über ihn gewinnen, geht damals so weit, daß jede Retusche im Atelier sein Bild zerstört hätte. Kam er in der Sitzung vor der Natur nicht zurecht, so war es ihm unmöglich, sich – wie Corot – damit zu beruhigen, daß er sich sagte, eine kurze Sitzung im Atelier wird alles in Ordnung bringen. Er war vollständig unfähig dazu. Daraus darf man nicht folgern, daß Dufy den Wert der Arbeit im Atelier verkannte. Seit der Zeit, da ihm, wie es oben gesagt wurde, die Lehre Cézannes greifbar geworden war, hatte Dufy gegen die unmittelbare Beobachtung vor der Natur gekämpft, verlockt durch die Abstraktion, deren hervorragenden Wert er gespürt hatte.

Aber es war ihm unmöglich, seine Erfahrungen seinem bewußten Wollen unterzuordnen. Dieses wurde immer durch die impressionistische Welle überflutet. Erst 1924 hat Dufy mehr und mehr die Herrschaft über die Natur gewonnen. Aber die Natur überrascht ihn noch und verführt ihn zu Ungeschicklichkeiten. Um sich zu korrigieren, kehrt er zum drittenmal zur Natur zurück. Die Werke, die Dufy in dieser Zeit vollendet hat, legen Zeugnis von einem friedlichen Kampf ab, von der Bemühung, um die höchste Vollendung des Handwerks, die ihm die Freiheit geben soll, sich dem übermächtigen Einfluß des Naturstudiums zu entziehen. Dank der vereinten Anstrengung des Naturstudiums und der Arbeit im Atelier gelingt Dufy im folgenden Jahre die Serie seiner Bilder im Bois de Boulogne, in denen sich seine außerordentlich weit getriebenen Bemühungen bekunden, die komplexesten und die subtilsten Spiele des Lichtes auf den Dingen wiederzugeben. Um den belichteten Stellen des Bildes die ganze notwendige Bedeutung zu geben, mußte Dufy unendlich zarte Übergänge und Modulationen schaffen. Darum mußte er auf die Farbstudien, die er in seinen Erstlingswerken verfolgt hatte, zurückgreifen. Er erreichte einen der reichsten und der durchsichtigsten farbigen Akkorde. So bringt er in seinen letzten Werken Farben, die ebenso neue Kühnheiten wie neue Konventionen bedeuten. Letzthin hat er sich eines Schwarz bedient, das Licht wird, und das in seinen Landschaften aus Nizza das Blau des Mittelmeeres steigert. Ist Dufy heute Herr seines Handwerks, befreit von dem so anstrengenden technischen Studium, so gelangt er nun zu Beziehungen zwischen den Gegenständen, den Figuren und den Farben, die so wichtig sind, daß die Komposition eines Bildes präzis und vollkommen gleichmäßig ausgewogen erscheint.

*

Aber in der Seele Dufys lebt ein poetisches Empfinden, das seine Werke erhellt und ihn in Stand setzt, in der heutigen Malerei eine besondere Rolle zu spielen.

Unendlich gefügig jeder leisesten Neigung seines Temperaments, weiß er aus allen Dingen eine zu gleicher Zeit köstliche und geistreiche Poesie zu entbinden. Es genügt seinem Auge das Flattern eines Schmetterlings oder ein Lichtstrahl, der auf einem Steine spielt, oder eine Wolke, die weich am Himmel treibt, um alle Süßigkeiten des Sommers und des Lebens sichtbar zu machen und in köstlichen Bildern zu gestalten. Es gibt keinen Teil der Schöpfung, der ihn nicht einzufangen vermochte, kein Abbild, das ihn nicht durch seinen Zauber verlockte, keine Schönheit, die nicht bis zu den äußersten Grenzen seines Wesens in ihm wiederklänge, in solchem Maße, daß seine Werke wie die Sterne der Bibel in Hymnen der Freude ausströmen. Seine Sehnsucht nach Schönheit erfüllt die weiten Räume der Erde und des Wassers, bemächtigt sich des Wesens der Dinge, steigert alle Fähigkeiten, die in ihm wohnen, in allen Erscheinungen, die man mit dem Netze des Lichtes einzufangen vermag. (Deutsch von Elsa Glaser.)



RAOUL DUFY, NIZZA. 1927

SAMMLUNG DR. HÜCHEN, KÖLN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



FRA ANGELICO, DIE HEILIGEN COSMAS UND DAMIAN. 19:20,5 cm

AUS ENGLISCHEM PRIVATBESITZ ERWORBEN VON DEN ERICH GALLERIES, NEW YORK

BRESLAUER „WUWA“

Breslaus sommerliches Ereignis war die „Wuwa“: unter diesem geheimnisvollen Zeichen, das aber den Vorzug hat, von vorwärts und rückwärts buchstabiert die passende Lösung zu bieten, ist die „Ausstellung Wohnung und Werkraum“ gemeint. In vielen Straßen der Stadt hängt ein Plakat mit einem großen, diabolischen Schnörkel, der sich bei näherem und längerem Studium als ein kleines deutsches w zu erkennen gibt. Wenn man den entwerfenden Fachmann, in diesem Falle den Professor Molzahn von der Kunstakakemie fragt, was das bedeute, so begegnet man einem überlegenen Lächeln und der Antwort: das soll ja gerade ein Rätsel sein, in der modernen Reklame wirkt das Geheimnisvolle suggestiv, man zerbricht sich darüber den Kopf, die Neugierde steigert sich und man geht schließlich doch mal hin. Überwunden fahren wir hinaus nach Scheitnig in das Ausstellungsgelände bei der Jahrhunderthalle, um das viele Städte — Berlin voran — Breslau beneiden können. Am äußeren Rande, am Straßenbahnhof Grüneiche, steht der wichtigste Teil: eine Versuchssiedlung, die der „Deutsche Werkbund“ unter seine Fittiche genommen hat. Nur schlesische Architekten sind daran beteiligt, sie haben sich vor allem die Aufgabe gestellt, das Problem der Wohnung auf kleinstem Raum im vielstöckigen Etagenhaus mit modernen Baustoffen und Konstruktionsmethoden zu lösen, daneben finden sich noch einige Einfamilienhäuser, die einiges Anziehende, im ganzen aber nichts eigentlich Neues bieten. In der Hauptsache kommt es auf drei Häuser an: das „Gemeinschaftswohnhaus“ von Adolf Rading, das „Laubenganghaus“ von Heim und Kempter und das „Wohnheim“ von Hans Scharoun.

Bei allen dreien bildeten wirtschaftliche und soziale Überlegungen den Anfang: wie kann man bei der ungeheuren Wohnungskatastrophe, in die Deutschland hineingeraten ist, Wohnungen für bescheidene Ansprüche und mit den einfachsten Mitteln so herstellen, daß ein menschenwürdiges Dasein trotz kleinster Ausmaße gewährleistet wird?

Es ging also in allen Fällen um Fragen der Grundrißlösung. In einem Hause mit zahlreichen Wohnungen nehmen die Treppen viel Platz weg, sowohl Rading wie Heim und Kempter versuchten daher mit möglichst einer Treppe auszukommen, Rading für acht, Heim und Kempter für sechs Wohnungen, die an einem gemeinsamen Flur liegen. Heim und Kempter legten in die Mitte eines sehr langgestreckten, rechteckigen Baukörpers ein schmales Treppenhaus, das in jedem der drei Stockwerke auf einen offenen Gang mündet, der sich an der Längsseite des Hauses hinzieht und selbstverständlich

Wind, Regen und Kälte ausgesetzt ist, denn die gegenseitigen Überdachungen bieten nur einen recht problematischen Schutz. An diesen „Laubengängen" liegen die Eingänge zu den sechs Wohnungen, die zwischen 48 und 60 Quadratmeter nutzbare Wohnfläche haben. Jede der sechs Wohnungen eines Stockwerkes ist anders eingeteilt, im allgemeinen nicht unglücklich, da es, von einigen Ausnahmen abgesehen, meist gelungen ist, die Räume gut voneinander zu trennen und ausreichend zu belichten.

Radings Wohnungen haben jede 60 Quadratmeter Grundfläche, sie liegen in Gruppen zu vier, je zwei nebeneinander an den Enden eines langen Korridors, der die durchgehende Hauptachse seines Baues bildet und in der Mitte, wo eine hell beleuchtete Treppe die Geschosse verbindet, auch von außen gesehen nur als Verbindungsstück zwischen den beiden Wohnblöcken erscheint. Bei Rading kommt der soziale Gedanke am stärksten zum Ausdruck: in jedem Wohnblock münden die Korridore in zwei Gemeinschaftsräume, die tagsüber den Kindern, abends den Erwachsenen zum Aufenthalt dienen sollen. Waren in den Wohnungen von Heim und Kempter die Grundfunktionen: Schlafen, Kochen, Wohnen möglichst gesondert, so fließen sie bei Rading viel stärker ineinander. Sein Haus ist ein Stahlskelettbau, der die unbehinderte Aufstellung von freitragenden Zwischenwänden ermöglicht. Rading hat davon weitgehenden Gebrauch gemacht, indem er hier eine Schlafnische, dort eine Kochecke aus dem Gesamtraum ausgesondert hat, aber da finden sich Schlafräume ohne jede direkte Belichtung und Belüftung, also wahre Alkoven. Zuweilen kann ein Schlafraum nur durch die Küche betreten werden, in andern Fällen ist die Küche gar Durchgang zum Abort. Selbst wenn man die Ansprüche an Bequemlichkeit, das Bedürfnis nach Absonderung und Unterdrückung von lästigen Geräuschen, Gerüchen und ähnlichen unvermeidlichen Nebenerscheinungen auf ein Mindestmaß herabsetzt, muß die Radingsche Lösung als reichlich gewagt bezeichnet werden. Der Grundriß ist in der Tat ein Reißbrettschema und in Wahrheit ein Widerspruch in sich selbst. Um Raum zu sparen, sind die Treppen beschränkt, dafür wurde aber ein ungebührlich breiter Korridor eingeschoben, in den sich das Geräusch aus acht Wohnungen ergießt. Wir betonen hier die Zweckforderungen, Hygiene und Lebensmöglichkeit, denn das sind ja die Probleme, deren Lösung Rading anstrebte Ein einigermaßen begabter Wohnungsingenieur ohne künstlerische Ambitionen hätte das besser gekonnt. Zur Bewältigung architektonischer und raumkünstlerischer Dinge ist nicht einmal ein Ansatz gemacht. Bei Heim und Kempter kann man wenigstens eine großzügige Massenwirkung feststellen und das Äußere bietet mit den drei gewaltigen Horizontalen der Laubengänge einen nach Stockwerken klar gegliederten Aufbau, dem gegenüber freilich die seitlichen Eckpfeiler etwas reichlich schwächlich geraten sind. Rading aber hat die großen Würfel seiner Wohnblöcke durch die Anordnung von Dachgärten mit ausbuchtenden Wänden und ganz unmotivierten Vorkragungen um alle Wirkung gebracht, zumal auch die seitlichen Fensterlösungen mit ihrem spielerischen Wechsel von runden und eckigen Formen die so hervorgerufene Unruhe nur noch steigern. Es ist ein wahres Ungetüm von Bau, das da vor uns steht. Auch die Gliederung der Innenräume, insbesondere die Verbindung des Stahlgerüstes mit den Wänden und Decken zeugt von einer Unempfindlichkeit gegen die Form, die peinlich anmutet.

Nicht weniger problematisch, aber um vieles interessanter, gerade nach der künstlerischen Seite hin, ist Scharouns „Wohnheim". Zwei Flügel umfassen in Schräglage einen niedrigeren Baukörper, der die Mitte zwischen ihnen einnimmt. Der eine Flügel erhebt sich in glatter, ruhiger Masse, gekrönt von Dachgärten auf langgestrecktem, rechteckigem Grundriß, er enthält Einzelwohnungen für Ledige. Die Mitte schwingt in kräftiger Kurve mit einem weitvorladenden Terrassenausbau zu dem zweiten Flügel hinüber, der sich in entgegengesetzter Richtung biegt. In dem Aufbau dieser klar gesonderten Teile, in dem Wechsel geschlossener und geöffneter Flächen und nicht zuletzt in ihrer Krümmung und scheinbaren Bewegung lebt ein starkes, ornamentales Empfinden. Es erscheint hier als Gegenpol zu der gewollten Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit des Bauprogramms. Man verzichtete auf jeden Dekor, dafür wurde der gesamte Baukörper selbst in eine ornamentale Bewegung versetzt, die nicht nur mit Massen, Flächen und Linien arbeitete, sondern auch die Beleuchtung als Wirkungsfaktor benutzte, denn glatt belichteten Flächen ohne Schatten werfende Gesimse stehen andere gegenüber, in denen weitvorkragende Balkone oder Terrassen starke und mit den Tageszeiten wechselnde Dunkelheiten erzeugen. Ob man allerdings in diesem Hause wohnen kann, ist eine andere Frage. Der weit ausgedehnte, niedrige Mittelbau enthält gemeinsame Speiseräume, deren sicherlich nicht geringe Baukosten naturgemäß der Miete zugeschlagen werden müssen. Die Anordnung der Räume in den einzelnen Wohnungen ist von der merkwürdigsten Art. An einem langen Korridor, der eng und schmal in seiner bewußt zur Schau getragenen Konstruktion ganz den Geist eines technischen Zeitalters verkündet, liegen die Eingänge zu sechzehn nebeneinander aufgereihten Wohnungen. Während Rading und das „Laubenganghaus" möglichst ohne Treppen auskommen wollten, sind hier in jede Wohnung je zwei Treppen gelegt, die beide vom Wohnraum ausgehen, indem sie zum Eingang nach oben und zum Schlafraum nach unten führen. Zwischen den Treppenläufen liegen ohne eigene Luftzufuhr Bad und Abort. Im andern Flügel, dessen Wohnungen für kinderlose Ehepaare gedacht sind, ist die Anordnung bei etwas größeren Maßstäben im wesentlichen die gleiche. Witzige Leute sprechen in Breslau von dem Scharounschen „Ozeandampfer", der Vergleich ist gar nicht schlecht und die Ähnlichkeit im einzelnen, wie zum Beispiel in den Korridoren, geradezu verblüffend. Bei den einen ist es Tadel, bei den andern Lob, jene denken an bequeme Paläste, diese an gewisse Abbildungen in Corbusiers Büchern; doch das sind keine Maßstäbe und erst die Zukunft dürfte entscheiden, ob man es auf die Dauer in einem solchen „Dampfer" aushält.

Und das Ganze? Als Problemstellung von großer Bedeutung, denn daß die Einfamilienhäuser, die noch in Stuttgart auf der Werkbundausstellung das Feld beherrschten, die Wohnungsfrage nicht lösen können, dürfte klar sein. Als Versuch anregend, aber als Ergebnis leider noch unbefriedigend.

K.

FASSADEN

P. Wescher sendet uns den folgenden Stoßseufzer, der nicht übel das an anderen Stellen dieses Heftes über die neue Architektur Gesagte ergänzt:

«Berlin erneuert sich. Es erneuert seine Fassaden. Anderswo werden immer noch alte oder neue Häuser gebaut. In Paris z. B. baut man nach wie vor am Boulevard des Italiens Jugendstil oder Stil Hausmann und im Passy oder Fressinet baut man modern. Berlin ist glücklicher, es hat die Fassadenerneuerung erfunden, die gerundete Ecke am laufenden Messingband. Der Fortschritt marschiert. Mit Mosse begann's, Herpich und Grünfeld und alle alle folgten. „Die Architektur bildet das aktuellste künstlerische Problem der Gegenwart." Die neuere Berliner Architekturgeschichte weiß schon viel Lobendes über die Erneuerung zu sagen in jenem freundlichen Plauderton, der das Leben so angenehm macht. Und an den Marschrouten der Berliner Kultur wird über kurz oder lang die letzte der Wilhelminischen Prachtfassaden mit Stuck und Kariatydenschmuck verschwunden sein: „restloses Ausschalten jeder verlogenen unorganischen Pracht, das Vermeiden dekorativer Schauseiten" — kurz, die „fassadenlose Architektur"! Berlin erneuert sich rasch und geräuschlos. Selbst die Erneuerung geht hier unaufdringlich hinter Fassaden vor sich. Vorbei die Zeit, in der man seine unzeitgemäßen Betrachtungen über die Vergänglichkeit an abgerissenen Häusern anstellen konnte wie Malte Laurids Brigge. „Sei schön durch Elida" lächelt die gemalte Wand, hinter der der Abbruch geschieht. Es bleibt uns kein Augenblick zu Reflexionen, die nicht heutig sind. Oder es sei denn — hinter den Fassaden. Denn, oh Wunder, hinter den Fassaden liegt eine Welt, in der alles beim alten geblieben ist, wie im Staate. Da gibt es immer noch das sog. Berliner Zimmer ohne Licht, ohne Luft, mit Ererbtem gefüllt, den langen Korridor mit der Hintertreppe für Dienstboten und alles, was einer früheren Generation unentbehrlich schien. Hinter den Fassaden ist das Licht noch kein Faktor architektonischer Gestaltung und die Schlagworte von neuer Sachlichkeit und Zweckbau sind noch leere Begriffe. Hinter den Fassaden von heute leben die Zeitgenossen zwischen den Wänden von gestern. Leben die Berliner doppelsichtig wie Janus nach zwei Fronten. In der neueren Berliner Architekturgeschichte wirkt sich das dahin aus: „Alles gewollt Sensationelle mildert eine durchgehende Stimmung von heiter pulsierendem Leben."» (Café Nachtlicht.)

NEUES AUS AMERIKA

Was man in Amerika von altdeutscher Malerei weiß

Esther Singleton hat einen stattlichen Band herausgegeben unter dem Titel: „Meister der alten Welt in Sammlungen der neuen Welt." Es gibt darin ein Kapitel über die deutsche Kunst, das hier im Auszug mitgeteilt sei: Es beginnt mit dem Meister Wilhelm von Köln, der in die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts versetzt wird, was nicht hindert, daß als sein Nachfolger und möglicherweise sein Schüler Stephan Lochner bezeichnet wird. Heinrich Heine wird als Zeuge aufgerufen, der die Schönheit der Augen seiner Madonna besang und es wird erwähnt, daß das Lied von Robert Franz komponiert sei. Es folgt Martin Schongauer, der bemerkenswert ist wegen der gespensterhaften und phantastischen Wesen, die er häufig in seinen Bildern zeigt. Außerdem erfährt man, daß il bel Martino in Italien bewundert wurde und mit Perugino befreundet war, mit dem er Zeichnungen austauschte. Die zwei nächst bedeutenden deutschen Maler sind Zeitblom und Wolgemut, der besonders in Nürnberger Kirchen arbeitete. Dem altertümlichen Nürnberg werden einige poetische Wendungen gewidmet, Stadt des Hans Sachs und der Meistersinger, „das Haus Dürers wird den Touristen noch gezeigt". So ist man bei Dürer angelangt, einem Riesen der Kunst. In Augsburg, der Stadt der Fugger, ist Holbein der Ältere, der, wie man erfährt, ebenso sehr von Schongauer wie von den Italienern beeinflußt war, der führende Maler. Er erzog seinen begabten Sohn, der ihn übertraf. Lukas Cranach der Ältere, Führer der sächsischen Schule, war der Schüler seines Vaters. Das gleiche gilt von Lukas Cranach dem Jüngeren, der seinem Vater an Talent weit unterlegen war.

Dieser hahnebüchene Unsinn steht in einem Buche, das voraussichtlich in Amerika weite Verbreitung finden wird, da es die kostbarsten Gemälde der berühmtesten Privatsammlungen des Landes in Abbildungen vereinigt.

So hat diese Groteske einen sehr ernsten Hintergrund. Es ist keineswegs gleichgültig für den Ruf des Deutschtums im Auslande, daß die Kenntnis deutscher Kunst jenseits der Grenzen so mangelhaft ist. Der an sich löbliche Wetteifer deutscher Museen um den Besitz der Meisterwerke heimischer Kunst hat es zuwege gebracht, daß man in ausländischen Museen Werke deutscher Kunst kaum oder nur sehr spärlich antrifft. In jedem Museum gibt es Abteilungen italienischer, niederländischer, französischer Kunst, von der Existenz einer deutschen Kunst dagegen erfährt der ausländische Museumsbesucher nur selten etwas. Ein schlimmer Fehler und ein schlechter Dienst an falsch verstandenen „nationalen Belangen". G,

*



GEORGE ROMNEY, „THE BLUE BOY“. 1789

DURCH DIE ERICH GALLERIES, NEW YORK, AN EINEN AMERIKANISCHEN SAMMLER VERKAUFT FÜR EINEN PREIS ZWISCHEN 250000 UND 300000 DOLLAR

Kunstverkäufe

Unter der Bezeichnung „International Service of art to industry" haben Bruno Paul, der hier lebende Lucian Bernhard, der amerikanische Maler Rockwell Kent und Paul Poiret in den Räumen des „Art Centre" eine Ausstellung „Harmonized Rooms" veranstaltet, in der auch Abbildungen von Bauten Erich Mendelsohns gezeigt werden.

Die beiden größten Auktionshäuser in New York, „The American art Galleries" und „Andersen" haben während der Saison 1928/29 für mehr als neun Millionen Dollar Verkäufe zu verzeichnen. Bemerkenswert ist die neuerdings stark hervortretende Nachfrage für Americana. Fast 600000 Dollar von der oben genannten Summe kommen auf frühe amerikanische Möbel. Ein Mahagoni Highboy wurde, zum Beispiel, mit 44000 Dollar bezahlt (Abbildung), ein Armsessel mit 33000 Dollar (Abbildung). Der Highboy ist 1770 in Philadelphia von William Savery für die Familie van Peet im Stil Chippendales hergestellt, der Armsessel im „French-Chippendale"-Stil im selben Jahr von Randolph in Philadelphia.

Anläßlich dieser Rekordpreise hat der Präsident des Metropolitan-Museums im „New York American" vom Erwachen eines neuen Nationalgefühls gesprochen und eine neue „Declaration of Independence" verkündet, in dem Sinne, daß Amerika nun nicht länger künstlerisch auf die Alte Welt angewiesen sei. — Mehr Interesse als diese beiden Stücke verdienten aber die noch früheren Möbel mit holländischem Einschlag.



ARMSESSEL, PHILADELPHIA. 1770
IN NEW YORK VERSTEIGERT FÜR 33000 DOLLAR

Eine Ausstellung zeitgenössischer Graphik der letzten fünfzig Jahre hat das Metropolitan-Museum of Art in vier Räumen veranstaltet. Von deutschen Graphikern sind vertreten: Feininger, Grosz, Großmann, Käte Kollwitz, Kubin, Partikel und Schmidt-Rottluff; vor allem aber Liebermann und Slevogt, „the two Maxes," wie der „New York American" schreibt.

Die Erich Galleries in New York haben den „Blue Boy" von Romney, der 1789 gemalt wurde, an einen nicht genannten amerikanischen Sammler für einen Preis verkauft, der (nach den New York Times) zwischen 250000 und 300000 Dollar liegt. Erich hatte das Bild in England von einem Neffen J. Pierpont Morgans erworben. Romney selbst hat seinerzeit 250 Dollar für das Bild erhalten.

Das bekannte Bild von Gainsborough „The blue Boy", das vor einiger Zeit in die Sammlung Huntingten in Californien gelangte, kostete 640000 Dollar.

Ein dritter „Blue Boy", ebenfalls von Romney, befindet sich noch in England.

Auch aus altem englischen Familienbesitz erwarb Erich einen reizenden kleinen Fra Angelico (19:20,5 cm), der sowohl von Venturi wie auch von Gronau beglaubigt ist.

H. P.

MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN

Der Glaspalast ist dieses Jahr ohne besonderes Interesse. Die Stuckgedächtnisausstellung bewies aufs neue das ursprünglich starke kunstgewerbliche dekorative Talent dieses verspäteten Böcklinnachfahren, dem gewiß manches einfiel, dessen Kunst aber als absolute Malerei betrachtet allzu häufig etwas peinlich wirkt. Die holländische Schau brachte einen für München willkommenen Überblick der neueren Entwicklung dieser Malerei. Aber bei aller Anerkennung der Talente, vor allem Toroops und Konijnenburgs — von älteren Meistern wie Breitner nicht zu reden — und allen Respekt vor der Geschicklichkeit eines Sluijters, vermißte man doch eine wirklich ganz große, gestaltende Kraft. Freilich darf nicht verschwiegen werden, daß man leider aus Holland eine Reihe von wichtigen Bildern nicht gesandt hat, die von dem vorbereitenden Komitee ausgesucht worden waren.

Die Neue Sezession war diesen Sommer äußerst regsam. Die drei von ihr veranstalteten Ausstellungen darf man als durchaus gelungen bezeichnen. Zunächst die sogenannte Frühlingsausstellung, in denen Entwürfe und Zeichnungen uns in das Wollen der älteren und jüngeren Mitglieder Einblick verschaffte, dann eine sehr würdige Corinthschau (die Werke Corinths haben neben denen Munchs die fortschrittlichen Münchner Maler in den letzten Jahren sehr glücklich angeregt). Die große Sommerausstellung ist höchst lebendig. Als wesentliches Fazit möchten wir die immer stärkere Abwendung von der intellektuellen Malerei bezeichnen. Die zunehmende Freude an einem naiven Sensualismus ist unverkennbar. Die Malerei gewinnt an Frische, man scheut sich auch nicht mehr „schön" zu malen, das Malhandwerk wieder zu pflegen. Besonders charakteristisch dafür sind die neuesten Arbeiten von Achmann und Erich Glette. Es hat vielleicht einen



SOGENANNTER „HIGHBOY", MAHAGONI. PHILADELPHIA. 1770
IN NEW YORK VERSTEIGERT FÜR 44000 DOLLAR

tieferen Sinn, daß gerade diesen Sommer Brüne mit einer Kollektivausstellung geehrt wird, der — gewiß kein überragendes Genie — mit feinem Verständnis und durchaus persönlich seit Jahren eine in gutem Sinn von Frankreich angeregte Malerei kultiviert.

Das Graphische Kabinett bringt als Sommerausstellung eine sehr qualitätvolle Schau französischer Graphik von Ingres bis Picasso, in erster Linie Lithographien und Radierungen. Eine umfassende Ausstellung von Handzeichnungen soll folgen. München wies zu Lebzeiten Karl Volls eine größere Reihe von Sammlern französischer Graphik des neunzehnten Jahrhunderts auf, doch scheint, nach dem Erfolg der Ausstellung zu schließen, der Kreis der alten Sammler und Freunde fast vergessen, denn auf viele wirkte diese zahlenmäßig beschränkte, aber wie gesagt nur gute Blätter bietende Schau fast wie eine Offenbarung. An seltenen Blättern sah man verschiedenes, was man nicht nur zu den Rara et curiosa, sondern zu den künstlerisch wertvollsten Stücken rechnen darf, so neben dem „Bon Samaritain" von Bresdin, der „tote Proudhon" von Courbet, „Le cheval effrayé sortant de l'eau" von Delacroix (in einem Zwischenzustand), der prachtvolle „Mameluck défendant un trompette blessé" von Géricault, die „Odaliske" von Ingres usw.

A. L. M.

BERLIN

Ein Bild von Jan van Eyck befindet sich zur Zeit im Berliner Kunsthandel. Es handelt sich um die in alten Quellen erwähnte Madonna von Ypern, ein sicheres, wenn auch nicht einwandfrei erhaltenes Werk aus der letzten Lebenszeit des Meisters. Das Bild, das neuerdings restauriert wurde, befindet sich im Besitz der Kunsthandlung Gustav Rochlitz. Es wäre sehr zu wünschen, daß die kostbare Tafel, bevor sie Berlin verläßt, den deutschen Kunstfreunden wenigstens für kurze Zeit öffentlich zugänglich gemacht würde.

CHRONIK

SANSSOUCI

Der Besucher von Sanssouci erlebt in diesem Jahr die angenehme Überraschung, daß die große Achsenansicht zum Schloß hinauf von allen späteren barbarischen Zutaten gereinigt worden ist. Sowohl die große antikisierende Vase wie das schreckliche Reiterstandbild Friedrichs des Großen (eine verkleinerte Marmorkopie des in Bronze ausgeführten Standbildes vom Denkmal Rauchs Unter den Linden) sind verschwunden. Endlich! Wir haben es hier schon vor Jahren (Jahrgang VI, Seite 46) gefordert. Natürlich ist es nicht geschehen, ohne daß nationalistische Prinzipienreiter Spektakel gemacht haben. Das Reiterbild ist in den wilhelminischen Anlagen unterhalb der Orangerie aufgestellt worden — also dort, wo es eben recht am Platze ist. Der Anblick der Achse, der Treppen und des Schlosses jetzt in der Form, wie es ursprünglich gedacht war, ist sehr aufschlußreich. Mehr als vorher erkennt man den Irrtum Friedrichs des Großen — er erzürnte sich deswegen mit seinem Architekten —, der es verschuldet hat, daß das Schloß, von unten gesehen, wie ohne Füße erscheint. Vorzüglich wirkt die Terrassenanlage. Sie würde aber noch mehr wirken, wenn die so gut und vorbildlich arbeitende Direktion der staatlichen Schlösser und Gärten ein übriges täte und sich entschlösse, die arg ins Kraut geschossenen, kugelförmig geschnittenen Taxusbäume, die auf den Terrassen stehen, zu beseitigen und einfach durch Kugel-

lorbeer in großen Holzkübeln oder dergleichen zu ersetzen. So wie es ist, haben sich weder Architekt noch Bauherr die endliche Wirkung gedacht. Natürlich wird dann wieder geschrien werden. Törichte Menschen schreien aber immer; die Verständigen freuen sich über das in Sanssouci schon Geleistete. K. Sch.

*

Die Herren Kurt Schwedtke und Rudolf Salewsky geben unter dem Titel „Die bildende Kunst im neusprachlichen Unterricht" einen Band heraus, der die englische Kunst behandelt. Im Vorwort werden unter der Überschrift „An unsere Jugend" einige Daten zur Geschichte der Malerei mitgeteilt. Sie seien hier wiedergegeben:

1400 Holland: Gebrüder van Eyck. — Italien: Giotto
1500 Italien: Michelangelo, Raffael, Leonardo da Vinci, Correggio. — Deutschland: Holbein, Dürer, Lukas Cranach
1600 Belgien: Rubens. — Holland: Rembrandt
1630 Spanien: Velasquez
1650 Frankreich: Claude Lorrain, Poussin. — Spanien: Murillo

Ein Kommentar erübrigt sich.

So belehrt man die Jugend! Alius.

FRANZÖSISCHE PRESSESTIMMEN ÜBER DEUTSCHE KUNST

Die Frage, ob es ratsam sei, Ausstellungen deutscher Kunst im Auslande zu veranstalten, ist oft gestellt und in sehr verschiedenem Sinne beantwortet worden. Kenner oder solche, die sich dafür halten, haben vor allem davor gewarnt, Werke jüngerer Künstler in Paris zu zeigen, und haben ein sicheres Fiasko vorausgesagt. Im Anfang des Sommers ist der Versuch mit einer Ausstellung zeitgenössischer deutscher Graphik, die in den ehrwürdigen Mauern der Bibliothèque Nationale Aufnahme fand, unternommen worden. Die Ausstellung war ohne Rücksicht auf etwaige Wünsche oder Vorurteile des französischen Publikums zusammengestellt worden, und der Empfang, der ihr in der Presse bereitet wurde, beweist, daß es kein Fehler war, das zu zeigen, was man bei uns als wertvoll erkannt zu haben glaubt.

Gewiß muß man die politische Disziplin der Pariser Presse in Rechnung stellen, die selbst so wenig deutschfreundliche Blätter wie den Figaro und die Action Française zu achtungsvollen Äußerungen veranlaßte, und die den Grundton einer gegenüber Deutschland allgemein versöhnlichen Stimmung in Äußerungen anklingen ließ, die an Locarno erinnerten. Aber auch in solchem Zusammenhang wurde oft und nachdrücklich darauf hingewiesen, daß die Ausstellung als solche hohes Interesse verdiente und durch ihre hervorragenden künstlerischen Eigenschaften der Annäherung der Völker nützlich sei.

In der Beurteilung im einzelnen kehrt häufig die Bemerkung wieder, die Deutschen seien von jeher Graphiker gewesen. Die ausgezeichnete Wirkung der Ausstellung, die ein allgemeines Erstaunen auslöste, wird vielfach auf die Tatsache zurückgeführt, daß die deutschen Maler ihr Bestes im Schwarz-Weiß zu geben hätten. So schreibt der Temps:

> Der Deutsche ist mehr Zeichner als Kolorist. So schon Dürer. Im Schwarz-Weiß sind sie in ihrem Element. Sie nutzen mit ebensoviel Können wie Geschmack alle Möglichkeiten eines Handwerks, das ihnen im Blute liegt. So ist die Ausstellung von einem ganz besonderen Interesse.

Der Petit Parisien:

> Die Graphik zählt heute in Deutschland hervorragend begabte Künstler.

Die Ère Nouvelle:

> Die Deutschen haben immer in der Graphik Hervorragendes geleistet. Ihr Handwerk ist zur höchsten Vollendung gesteigert.

So hat die Ausstellung mit aller Deutlichkeit erwiesen, daß die Franzosen durchaus bereit sind, die Leistung Deutschlands auf dem Gebiete der Kunst rückhaltlos anzuerkennen. Im einzelnen konnte man die Bemerkung machen, daß die spezifisch deutschen Erscheinungen erheblich mehr Interesse wecken als Kunstwerke, die unter dem Einfluß Frankreichs entstanden, sich scheinbar dem französischen Geschmack annähern. Der Franzose sieht in unserer Kunst den spezifisch eigenen Ausdruck deutschen Wesens, und die Ausstellung hat die Beurteiler darum vor allem in hohem Maße interessiert, weil sie eben in der ihnen fremden und vielleicht nicht immer ganz leicht zugänglichen Form die starke Äußerung eines Volkstums erkannten und würdigten. G.



AUKTIONSNACHRICHTEN

MISSBRÄUCHE IM AUKTIONSWESEN

Die Mißstände im Berliner Auktionswesen, auf die bei verschiedenen Gelegenheiten an dieser Stelle in der vorsichtigen Form, die das heikle Thema verlangt, hingewiesen wurde, sind durch den fast gleichzeitigen Zusammenbruch dreier Auktionshäuser in Berlin, dem der Konkurs eines ebenfalls bekannten Unternehmens im Reiche voranging, offenkundig geworden. Das Publikum, das vertrauensselig seine Habe dem Auktionator übergab, stellt die sehr berechtigte Frage, wie es denn überhaupt möglich sei, daß ein Auktionshaus in Zahlungsschwierigkeiten gerät, da es doch nur der Treuhänder der Verkäufe ist, über deren glänzenden Verlauf die in der Fach- und Tagespresse veröffentlichten Berichte Rechenschaft geben.

Beide Voraussetzungen treffen in Wahrheit nicht zu, und eben hierin sind die erwähnten Mißstände begründet. Der Auktionator ist nicht Treuhänder, sondern in vielen Fällen der wirkliche Verkäufer, und hinter der schwindelhaften Fassade glänzender Auktionsergebnisse verbirgt sich nicht

selten das völlige Fiasko; die Preise sind zwar gesprochen, aber nicht bezahlt worden, es sind, wie man in der Sprache der Börse sagt, Briefkurse, der Verkäufer war bereit, seine Ware zu dem genannten Preise abzugeben, aber der Käufer fehlte. Es gab in letzter Zeit Auktionen in Berlin, die mit großer Aufmachung angekündigt wurden, über deren Ergebnis großartige Berichte ausgegeben wurden, und die trotzdem, wie die Eingeweihten wußten, ein Mißerfolg gewesen sind. Wirklich verkauft wurde nur ein Bruchteil der angebotenen Stücke. Der Rest ging an den Eigentümer zurück, der, wenn er klug war, das Risiko möglichst ungeteilt der Auktionsfirma zugeschoben hat.

Hier liegt der erste Krebsschaden des heutigen Auktionswesens. Handelt es sich um eine wertvolle Sammlung, die dem Auktionator ein gutes Geschäft verspricht, so beginnt das Feilschen lange vor der Versteigerung. Der Eigentümer verlangt von dem Auktionshause eine möglichst hohe Garantiesumme, die faktisch bereits einen starken Prozentsatz der Verkaufsertrages vorwegnimmt und die Sammlung streng genommen dem Auktionshause übereignet. Dieses ist also nicht mehr der neutrale Treuhänder, der es sein sollte, es ist vielmehr selbst am Ergebnis der Versteigerung in hohem Maße interessiert. Das Gesetz schließt Händlerware von der öffentlichen Auktion aus. Sinn und Wert dieser Bestimmung sind sehr zweifelhaft. Wenn aber etwas unerlaubt sein sollte, so ist es diese Verschleierung des Eigentumsverhältnisses, durch die jene Neutralität, die Verkäufer wie Käufer von dem Auktionator verlangen müssen, in ihr Gegenteil verwandelt wird. Hier ist der Punkt, an dem das Mißtrauen einsetzt, das sich im Falle Hecht und Grünpeter als nur zu begründet erwiesen hat. Will man reinliche Verhältnisse schaffen, so müßte jede Bevorschussung einer zur Versteigerung gelangenden Sammlung durch den Auktionator untersagt werden.

Der zweite Mißstand betrifft die Verschleierung der Rückkäufe. Der Auktionator läßt manchmal deutlich erkennen, daß ein Gegenstand, weil er den gewünschten Mindestpreis nicht erzielte, zurückgezogen wurde. Er tut es manchmal, aber nicht immer. Er kann sich damit entschuldigen, daß er zuweilen selbst nicht über den Rückkauf im klaren ist, weil der Eigentümer durch Beauftragte bieten ließ. Von diesem Falle abgesehen wäre es immerhin am eindeutigsten, wenn dem Auktionator aufgegeben würde, jeden Rückkauf sogleich deutlich als solchen kenntlich zu machen. Die Forderung kann aber zu hart erscheinen, wenn man bedenkt, wie katastrophal die Stimmung im Auktionssaale durch eine Serie von Nieten beeinflußt werden kann, und wenn man weiß, wieviel von dieser Stimmung des Saales abhängt. Ein voller Saal wirkt Wunder, auch wenn die Zahl der ernsthaften Käufer klein ist. Die Zuschauer klatschen den Akteuren Beifall, wenn sie sich gegenseitig tüchtig in die Höhe bieten, und es kommt, wenn erst der Zahlenrausch seine Wirkung übt, vor, daß auch ein sonst vorsichtiger Käufer einen Gegenstand, auf den er zu bieten einmal begonnen hat, erheblich überzahlt, in dem sportlichen Wunsche, sich nicht geschlagen zu geben, und vielleicht sogar aus Eitelkeit und in der Hoffnung, durch den Applaus der Zuhörerschaft beglückt zu werden.

Man braucht die Gesetze nicht anzurufen, um die Menschen vor ihren eigenen Dummheiten zu bewahren. Man schützt auch den Käufer im Laden nicht vor zu hohen Forderungen des Händlers, deren Relativität die Gefahr ebenso wie den Reiz und die Chance des Kunsthandels ausmacht. Der unerfahrene Käufer handelt im Laden nach unten, um die Grenze der Nachgiebigkeit zu erproben und den letztmöglichen Preis zu erzielen. Derselbe Käufer handelt in der Auktion nach oben, läßt sich treiben, weil er das Gefühl hat, der andere, der gegen ihn bietet, werde es wohl verstehen, und der Gegenstand sei den Preis wert. Man braucht nicht im einen und nicht im anderen Falle nach der Polizei zu rufen, und man braucht es auch nicht, wenn in dem offenen Kampfe des Auktionssaales ein paar Kampflisten angewendet wurden, zu denen es gehören mag, daß eine schwierige Situation nicht durch Mitteilung allzuvieler Rückkäufe noch erschwert und in eine Katastrophe verwandelt wird. Anderseits aber ist das Auktionswesen ein zu wichtiger Teil des Kunsthandels, als daß man seine Beeinträchtigung durch Unsitten, die das Vertrauen untergraben, anstandslos hinnehmen könnte.

Es ist eine der Funktionen öffentlicher Versteigerungen, Preisnormen aufzustellen, die sonst im Kunsthandel nicht existieren. Der Auktionsbericht ist der Kurszettel des Kunsthandels, und es kann nicht geduldet werden, daß dieser Kurszettel verfälscht wird. Wenn Auktionspreise öffentlich mitgeteilt werden, dann hat die Öffentlichkeit ein Recht darauf, zu erfahren, ob die Preise — börsentechnisch gesprochen — Brief oder Geld, ob sie nur gesprochen, oder ob sie wirklich gezahlt worden sind. Es sollte darum jedem Auktionshause die Pflicht auferlegt werden, alsbald nach Schluß der Versteigerung der Presse einwandfrei richtige Preislisten zu übergeben, die jede Täuschung in der Berichterstattung ausschließen.

Der heutige Brauch hat ein Mißtrauen geweckt, das auf die Dauer dem gesamten Handel schädlich werden muß. Es kursieren in Kreisen angeblich Eingeweihter die unglaublichsten Gerüchte über den wahren Verlauf scheinbar glänzender Versteigerungen. Gerüchte, denen niemand widersprechen kann, nehmen von selbst immer größere Dimensionen an. Am Ende schwindet jeder Glaube, das Mißtrauen wittert in allen Ecken Verrat. Diesem Mißtrauen aber, unter dem alle Beteiligten und letzten Endes keiner mehr als Kunsthandel und Auktionswesen selbst zu leiden haben, kann nur gesteuert werden, wenn die allzu geheimnisvoll gemischten Karten von nun an offen auf den Tisch gelegt werden. Reinigung der trübe gewordenen Atmosphäre tut not. Sensationelle Fälscheraffären schaden ebenso wie peinliche Zusammenbrüche von Firmen einem Geschäfte, das wie kein anderes auf dem Vertrauen beruht. Dieses Vertrauen in allzu gröblicher Weise zu mißbrauchen, ist, wie die Ereignisse der letzten Monate lehren, das Gegenteil kaufmännischer Klugheit. G.



Während einer Unterrichtsstunde in der Dalcroze-Schule wird an die Tür geklopft; jemand will die Lehrerin sprechen. Diese blickt durch die Spalte und sagt: „Jetzt geht es nicht, wir versenken uns gerade."

*

Jemand hat sich ein Haus von Le Corbusier bauen lassen. Er wird gefragt, ob er es darin aushalten könne; und antwortet: „Doch, ich war während des ganzen Krieges im Kesselraum eines Schlachtschiffes beschäftigt."

*

Aus einem Ausstellungsbericht: — „Dann nahm der hohe Protektor der Ausstellung das Wort. Er dankte dem Veranstalter und erklärte die Ausstellung für eröffnet. Schuberts unvergleichliches, von Herrn N. gesungenes, von Frau Amtmann X. feinsinnig begleitetes ‚Ich grolle nicht' bildete den Abschluß der Feier."

*

Inserat aus der Neuen Züricher Zeitung: „Junger Künstler (Maler), 21 Jahre alt, sucht für Begleitung bei Landschaftsstudien etc. ein anspruchsloses, 16—20 Jahre altes, intelligentes, begabtes Mädel mit schönen Augen und klassischem Profil. Spätere Heirat. Zuschriften nur mit Bild."

Aus Uhde-Bernays, Feuerbach, beschreibender Katalog seiner sämtlichen Gemälde:

Nr. 155, Abb. 146. Bildnis Julius Allgeyer. Öl auf Leinwand. H. 99 cm, Br. 74,5 cm.

Provenienz: Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin; Dr. G. A. Freund, Berlin; Nationalgalerie, Berlin; Kunsthandlung Haberstock, Berlin.

Besitzer: Neue Pinakothek, München.

*

In Leipzig wurden neulich einige Bilder von Rubens gestohlen. Eine Tageszeitung meldete es und setzte hinzu: „Der Dieb wird mit den Bildern nichts beginnen können, da die Expertisen von Bode nicht mitgestohlen worden sind."

*

Gespräch mit Geheimrat Max J. Friedländer: „Wollen Sie in diesem Jahr nicht verreisen?"

„Nein, meine Erholung besteht darin, daß die Kunsthändler verreist sind."

*

Ein kluger Mann hat einmal zu Picasso gesagt: „Mein Lieber, Sie sind so geschickt, Sie können alles machen, was Sie wollen, nur eins nicht: Picassos."

*

Der Antiquitätenhändler S. weckte eines Nachts um 1 Uhr seine Frau aus tiefem Schlaf und bat sie: „Sarah, biete mir auf die Boucher-Tapisserie 500000 fr." Sie sagt: „Du bist verrückt, mich darum zu wecken." Er: „Tu mir den Gefallen und biete mir." Sie: „Also gut, ich biete dir 500000, nun laß mich in Ruhe." — Am nächsten Tage kommt der große Käufer, der um das Stück schon seit einiger Zeit handelt. Er will den Preis noch einmal drücken. Worauf S.: „Ich schwöre Ihnen, so wahr ich hier stehe, heute nacht um 1 Uhr hat mir jemand 500000 fr. für die Tapisserie geboten."

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. SEPTEMBER, AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



CAMILLE COROT, MÄDCHEN IM HOCHZEITSKLEID. UM 1845

PARIS, COLLECTION MOREAU-NELATON, LOUVRE



COROTS WAHLSPRUCH

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

Jedem Maler, der Rat und Trost von ihm wollte, und Gott weiß, wie viele kamen und fragten, wie sie es anfangen sollten, was zu tun und zu lassen sei, antwortete er: Confiance et conscience. Es klingt sehr allgemein, aber er wollte sich deshalb die Antwort nicht leicht machen. Alles übrige mußte nicht gesprochen, sondern getan werden. Wenn man ihm ein verfehltes Bild brachte, nahm er es und malte darauf, wie er es meinte. Wenn es sich nur um materielle Sorge handelte, war es noch viel einfacher, denn dafür gab es die Schublade mit den Scheinen. Für die wichtigen und nicht so leicht zu erledigenden Dinge wußte er nichts anderes als Confiance et conscience. Er hat es so oft ausgesprochen, daß wir nicht daran vorübergehen können. Es war seine Losung. Die Confiance verstand jeder, der sah, wie er lebte und sich gab. Er war vertrauensselig. Das Wort konnte für ihn gemacht sein. Ein Seliger, weil er vertraute. Das, was die Menschen und Dinge ihm schienen, waren sie für ihn. Natürlich wurde er hundertmal betrogen. Wenn man es ihm sagte, zweifelte er an der Richtigkeit der Meldung, da man sich ebensogut wie er irren konnte, und wenn kein Zweifel übrigblieb, war nicht er, sondern der Betrüger der Betrogene. Im übrigen kam es auf diese langweiligen Geschichten nicht an. Man konnte sich deswegen nicht anders einrichten. Die Fälle, in denen überhaupt der Unfug, den man Betrug nannte, in Frage kam, waren unverhältnismäßig geringfügig neben den zahllosen wichtigen Begebenheiten, die ohne Confiance überhaupt nicht erledigt werden konnten, z. B. die Malerei. Deshalb mußten Kleinigkeiten ohne viel Aufhebens mitgenommen werden. Offenbar war für Corot die Confiance keine moralische Angelegenheit, sondern eine Optik. Sie gehörte zu seiner Begabung. Er war dankbar dafür und kümmerte sich nicht um



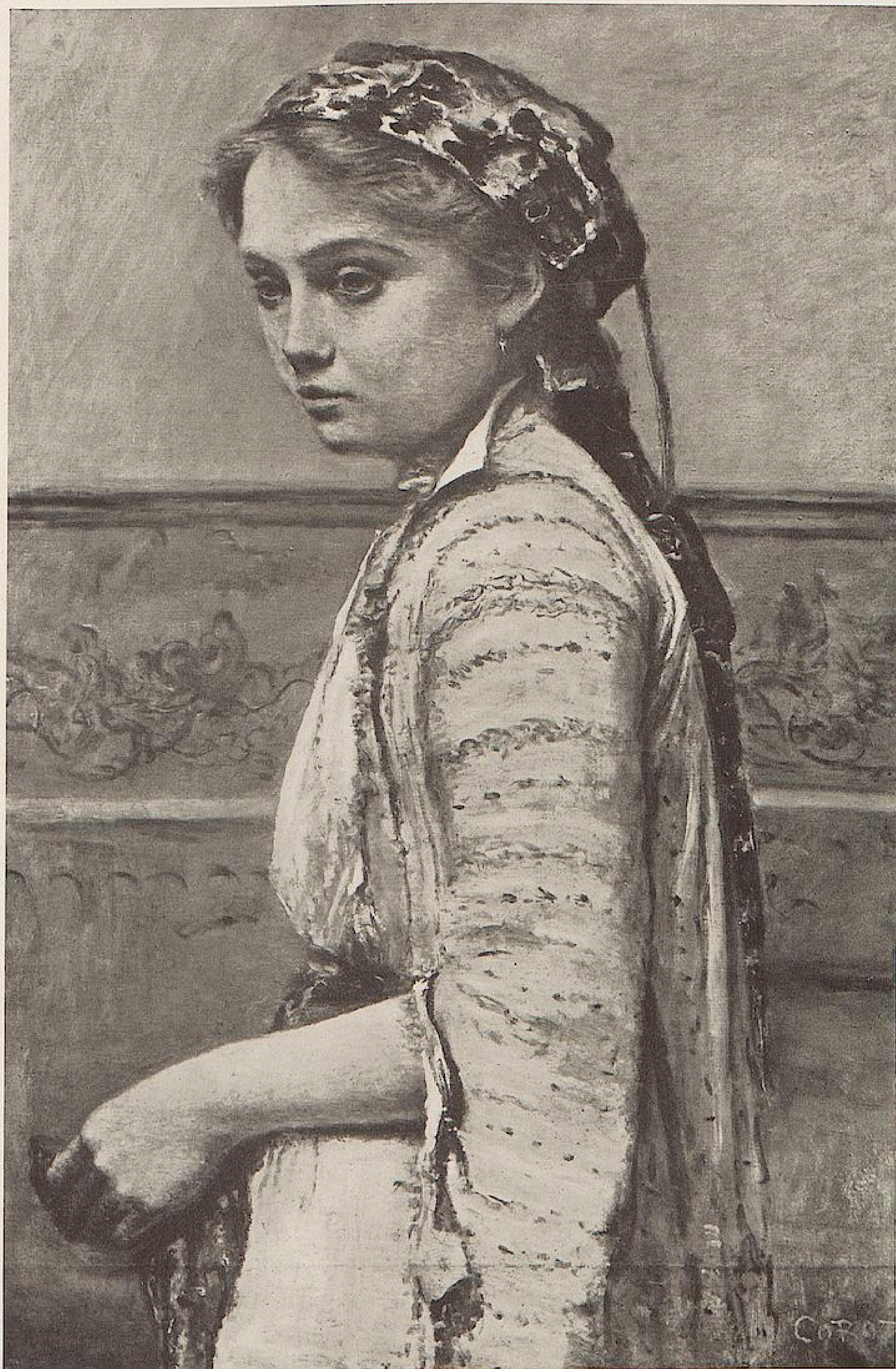
CAMILLE COROT, BRÜCKE IN MANTES. UM 1860

PARIS, SAMMLUNG BLUMENTHAL

die Konsequenzen. Anscheinend besaß er diese Optik schon als Junge, bevor er ans Malen dachte. Möglicherweise hat er sie aus der Kindheit, wo sie häufiger vorkommt, herübergenommen. Die ersten Anzeichen machten dem Vater, einem soliden Geschäftsmann, ernste Sorgen. Da zu der Confiance Corots auch unbegrenztes Vertrauen zu Eltern und anderen bürgerlichen Einrichtungen gehörte, war er der gehorsamste Sohn und geriet in das bekannte Dilemma aller guten Söhne, die ihre Optik haben.

Den ersten Teil des Wahlspruchs verstehen wir ohne weiteres, und nur die Ausdehnung dieser Confiance, die wir im Verlauf eines fast achtzig Jahre umfassenden Daseins kennen lernen werden, ist ungewöhnlich. Schwer geht uns die zweite Forderung ein. Was ist das für ein Gewissen oder eine Gewissenhaftigkeit, deren der Vertrauensselige bedarf, und wie verhält sie sich zu dem Vertrauen? Die Zusammenstellung macht uns skeptisch. Der zweite Teil könnte eine Rückversicherung sein und wäre imstande, die Confiance zu einem braven Pferdchen zu machen, das vertrauensvoll seinen Strang zieht. Corots Terminologie ist beschränkt. Er hat keine starken Worte geprägt und überhaupt nur wenige mündliche und schriftliche Äußerungen, die zu denken geben, hinterlassen. Die Bilder müssen vernommen werden. Sie sagen alles, was er dachte, auch den Wahlspruch. Offenbar hat er der ersten Forderung das größere Gewicht beigelegt. Sein Vertrauen in die Welt war unerschütterlich, und dem widersprach keins seiner Bilder. Zu dem Vertrauen gehörte der Glaube an seine Regung, und das Gewissen ist Teil seiner Regung, kommt also in zweiter Reihe. Damit soll ihm keine Dialektik zugeschoben, sondern nur die Abhängigkeit der zweiten Forderung von der ersten angedeutet werden, eine Abhängigkeit, die das Werk bestätigt. Für ihn enthielt der Wahlspruch keinen Gegensatz. Er malte immer in dem Gedanken: Ihr versteht, was ich meine; das war die Confiance. Und er bestrebte sich, es allen verständlich zu machen; das war die Conscience.

Ein Mensch, der wie kaum je ein anderer Kind war, wußte, was er seiner Kindheit verdankte, und mit Energie daran festhielt. Im Verkehr gab er den Bruder Lustig, sang bei Tisch im Kreise der Kameraden seine Schlager, machte mit Vettern und Kusinen und später mit Urneffen und Urnichten seine überaus harmlosen Witzchen. Nur



CAMILLE COROT, JUNGE GRIECHIN (EMMA DOBIGNY). UM 1870

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM



CAMILLE COROT, LIMAY BEI MANTES. UM 1872
SAMMLUNG M. DE KERVÉGUEN

keine Probleme. In seinem sehr umfangreichen Kreise gibt es keinen bedeutenden Menschen. Meist sind es friedliche Bürger. Die Maler ausnahmslos bescheidensten Ranges. Seine geistigen Bedürfnisse beschränkten sich auf Musik und Theater. Beide liebte er mit Leidenschaft. Außer dem Virgil und Theokrit nahm er wenig Bücher zur Hand. Später kam die Imitation de Jésus Christ dazu.

So groß war seine Confiance in die Natur, daß er alle bewußten Hilfen aus der Kunst ablehnte und sich nur auf die eigne Hingabe verlassen zu können meinte. Das kommt in seinen Gesprächen immer wieder. Nur die Natur! Das Stückchen Acker und Wald, der Fischer im Kahn, die Bäuerin am Ufer sind wichtiger als der ganze Louvre. Kein Künstler seiner Zeit, kaum einer der folgenden Generation hat sich, wenigstens theoretisch, so radikal gegen das Museum gestellt. Darin ist er das strikte Gegenteil seines Nachfolgers Renoir. Er zeichnete das Haus oder den Portier der Galerie, aber ging nicht hinein. Man hatte das Notwendige bei sich, und es war immer genug, wenn man sich nur rückhaltlos darauf verließ. Mischte man es und putzte daran herum, half mit der Apotheke nach, wurde es unfehlbar verdorben. Er sprach aus Erfahrung, denn jedesmal, wenn er nicht nach seinen Worten handelte, und das ist öfter geschehen als er zugeben wollte, hatte er dafür zu büßen. Seine Theorie von der Natur verführte Courbet, ihn für einen waschechten Partner zu halten, und verführte ihn selbst, Courbet über Delacroix zu stellen. Wir sehen heute nichts von einem Naturburschen in ihm. Ja, es ist uns kaum erfindlich, wie er sich jemals dafür halten konnte. Seine ganze Laufbahn geht große Strecken lang gegen die Natur oder im Bogen um die Natur herum. Er hat nichts davon gemerkt. In später Zeit notiert er auf den Rand eines Skizzenbuchs wahrscheinlich für einen Schüler: „Nur die Empfindung hat Euch zu führen. Einfältig wie wir Sterbliche sind, bedroht uns immer der Irrtum. Hört jeden Rat, aber folgt nur dem,



CAMILLE COROT, DAS MÄDCHEN MIT DEM BUCH. ZWISCHEN 1865 UND 1870

CHICAGO, ART INSTITUTE

den ihr begreift und mit Eurem Gefühl vereinen könnt... Folgt nur Eurer Überzeugung! Besser nichts als das Echo anderer Werke zu sein. Denn der Weise sagt: Wer einem andern folgt, ist immer hinten. Das Schöne in der Kunst ist der beim Anblick der Natur empfangene wirkliche Eindruck. Irgendeine Stelle draußen fällt mir auf. Ich suche sie getreu nachzumachen und verliere dabei keinen Augenblick die Erregung beim ersten Anblick der Stelle. Die Realität ist ein Teil, die Empfindung der andere... Was wir empfinden ist wirklich." — Ungefähr so hätte auch Courbet sprechen können.

Ein anderes Mal sagte er zu Robaut: „Man muß die Natur mit Einfalt und gemäß dem natürlichen Gefühl wiedergeben und sich dabei von allem, was man von alten und neuen Meistern weiß, frei machen. Nur so wird man zu erregen vermögen. Es gibt Talente, die ihre Gaben mit Absicht nicht verwenden. Sie gleichen einem Billardspieler, dem der gefällige Partner ständig die schönsten Stellungen setzt, und der sie nicht ausnutzt. Mir scheint, wenn ich mit so einem spielte, würde ich ihm schließlich sagen: Da Du so bist, setze ich Dir keine mehr!"

Wenige Menschen haben wie er Stellungen auszunutzen vermocht. Das gilt zumal vom Anfang seiner Laufbahn, wo er mit einer Umsicht sondergleichen seine Bälle zusammenhält. Aber man muß hinzufügen: keiner in unserer Zeit spielte so glücklich. Das Glück war die phantastische Mitgift seiner Begabung. Selbst wenn sein Spiel, das um immer höhere Einsätze ging, gründlich verfahren schien, kam wider Erwarten die traumhafte Stellung und schenkte ihm eine neue Serie.

Die Confiance macht ihn zum ersten Autodidakten. Mit einem Mut, den man seiner geruhsamen Milde nie zutrauen würde und der ihm entging, zieht er die Konsequenz aus dem großen Umsturz, in dessen Nähe er geboren wurde. Da es keine Gilden mehr gibt, müssen wir uns selbst helfen. Dasselbe sagte Delacroix und schöpfte daraus die Spannung seiner Verantwortung. Viele haben es wiederholt, die Generation der Renoir und Cézanne mit schweren Seufzern. Corot sagt es mit einem lustigen Uff der Erleichterung. Nie klagt er über Verlassenheit oder Zweifel. Nichts liegt ihm ferner. Die Revolution hat weder die Sonne noch Erde und Wasser abschaffen können, und das ist mehr als genug, um alle Tradition zu ersetzen. Geh ins Freie, setz dich hin! — Brauchst nur die Augen aufzumachen. Empfindung gehört dazu. — Wenn man ihm glauben wollte, war die Malerei seitdem viel leichter geworden. Alles, was sie früher beschwert hatte, die großen Pasteten der Historiker, die dicken Stilrezepte, die gepanzerte Archäologie, alles das konnte zu Hause bleiben. Je weniger Gepäck man mitschleppte, um so besser. Die Empfindung ersetzte das alles. Seitdem war die Malerei um Millionen von Motiven reicher geworden. Wer ahnte, was alles zwischen Land und Stadt, den Seen und Flüssen, auf den sich schlängelnden Landstraßen, den Gartenmauern entlang, zwischen den Gemäuern der alten Stadttore, auf den Feldern und Weiden, vor der Hügelkette, in den Höfen der Farmen und unter den runden Brückenbogen zu holen war. Landschaftern bedeutete keine zufällige stoffliche Kategorie, sondern eine neue Anschauung, fast ein soziales Bekenntnis, den unerschütterlichen Glauben an die Natur. Confiance et conscience, Natur und Empfindung. Zum erstenmal wird in aller Schlichtheit und ohne daß sich der Bekenner im Traum für einen revolutionären Sendboten hält, die Losung der neuen Zeit ausgesprochen. Schwerlich hat er viel von Jean Jacques Rousseau gewußt. Die Losung heißt bei ihm nicht zurück zur Natur, sondern vorwärts in einen neuen Kosmos, der längst auf uns wartet. Sie soll das Programm des Jahrhunderts werden. Losung eines naiven Augenmenschen, der aus einem zuverlässigen Milieu kommt und nach der Natur greift wie das Kind nach dem Monde; tollkühne Losung, an der sich die Epoche, die sie zur Höhe treibt, schließlich totlaufen sollte. An dem uns heute nur zu geläufigen Programm interessiert immer lediglich der Mensch, der es ausspricht, ob es ein Goya war, den keine Conscience hinderte, oder ein Constable, der zu viel Conscience hatte, um es zu sagen, und zu wenig von der latenten Confiance eines Franzosen besaß, um es zu erreichen. Constable wußte von den Hilfen, die ihm fehlten. Sein ideales Vorbild waren nicht die holländischen Spezialisten des siebzehnten Jahrhunderts, in Wirklichkeit seine nächsten Verwandten, sondern Claude und Poussin, mit denen ihn nur seine abgöttische Verehrung verband. Er hat diese unentbehrlichen Vergeistiger und Erweiterer der Landschaft viel schärfer als Corot erkannt. Es gibt, allenfalls außer Rembrandt, keinen Großen, den Constable mit gleicher



CAMILLE COROT, MÜHLE BEI DROCOURT. 1871

U. S. A., PRIVATBESITZ

Bestimmtheit zitiert. Corot nennt unter den Meistern, die man nach seiner Ansicht zuweilen mit Nutzen betrachten darf, auch Poussin und Claude, aber zitiert daneben Michelangelo, Raffael, Leonardo, Holbein, Correggio, Tizian, Lesueur, Hobbema, Terburg, Metsu, Canaletto. In dem Salat ist keine Dominante zu erkennen, und man spürt, er hat diese Namen der Konvention nicht seinem Bedarf entnommen. Als er als alter Mann nach England, in das Land der schönsten Claude und Poussin, kommt, notiert er in der Sammlung des Herzogs von Westminster als admirable den Raffael mit der Madonna, dem schlafenden Kinde und dem kleinen Jesus und den Hobbema als très beau. Von der Landschaft Rembrandts wird ein Croquis genommen, und die beiden Claude Lorrain müssen sich mit einer Erwähnung behelfen. Dann sagt er einmal von Claude, wenn man seine Bilder ansehe, glaube man, einen wirklichen Sonnenuntergang zu erblicken, und das möchte er wohl erreichen. Auch darauf ist nicht viel zu geben.

Er hätte nach seinen Worten ein Spezialist wie Théodore Rousseau und Dupré werden können, und es ist höchst unsicher, ob er den abgrundtiefen Unterschied zwischen sich und den Malern von Barbizon fühlte, und wenn er ihn fühlte, als Vorzug zu seinem Gunsten wertete. Er soll Rousseau mit einem Adler verglichen haben, sich selbst mit einer Lerche, und seine Begeisterung über Courbet ging so weit, daß er sich glücklich schätzte, in einem Zeitalter mit dem Meister von Ornans zu leben. Die Conscience verließ ihn, sobald sie Kritik wurde. Er hat alle Maler seines Kreises überschätzt. Nur seinen größten Zeitgenossen, mit dem er sich den Einfluß auf die folgende Generation teilt, hat er lange Jahre schlimm verkannt. Ihm entging, daß für Delacroix das Persönliche kein Ziel, sondern eine zu überwindende Schranke war, und er sah in dem Kult mit den Werten der Vorgänger nicht die höchstgesteigerte Gewissensregung des Schöpfers einer neuen Tradition, sondern mangelhafte Confiance, um nicht zu sagen Schwäche. Erst im Alter begriff er den Umfang des Verkannten. Staunen und Bewunderung lösten sich in dem Ausruf: „Quel homme!“

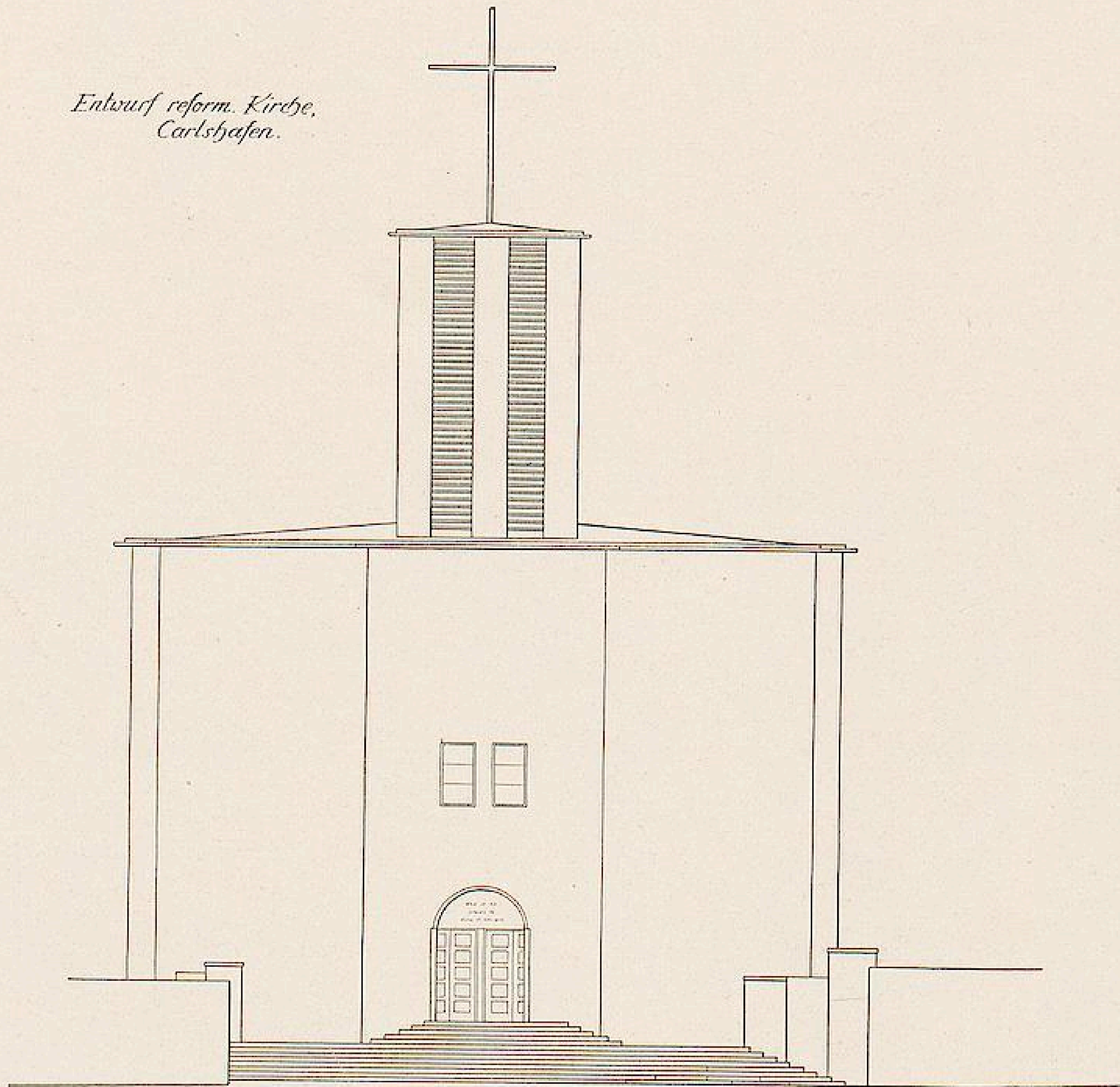
Corot wußte nichts von der Umsicht, mit der Delacroix seiner Leidenschaft Kanäle baute, um das Land, auf dem er stand, zu bewässern. Er überließ sich. Nie gab es im gleichen Beruf zwei äußerlich und innerlich verschiedenere Menschen; der eine fürstlichen Geblüts, von der geborenen Eleganz des Aristokraten, Weltmann von einem unserer Welt verlorenen Umfang, im Verkehr kühl und gemessen, immer darauf bedacht, den Feuerstrom zu verbergen, ein kränklicher Hypochonder, gezwungen, mit seinen physischen Kräften hauszuhalten, im Gebahren so wenig Künstler wie möglich. Ebenso wenig hätte man den bärenstarken Corot für den Maler seiner Bilder gehalten; eher für einen fahrenden Handwerksburschen, der sich, wo es paßt, niederläßt, um Scheren zu schleifen. Die Confiance bezog sich auch auf seinen wetterfesten Körper. Bis ins höchste Greisenalter hat er von keiner Krankheit gewußt. Er war buchstäblich einer der glücklichsten Menschen, die je gelebt haben, und weinte zum ersten Male wenige Tage vor seinem Tode, als er merkte, daß es zu Ende ging. Diesem derben Kleinbürger mußten die undurchsichtigen Allüren des bleichen Romantikers verdächtig sein, und auch die abwehrende Haltung Delacroix' wäre begreiflich. Dem Weltmann aber entging nicht der zarte Kern in der naturburschenhaften Hülle des anderen. Nach einem Besuch im Atelier Corots im März 1847 notiert er im „Journal“ mit großer Wärme den Eindruck. Man hört die beiden. Es war von den schönen Bäumen Corots die Rede, und Delacroix, immer bereiter Zuhörer, läßt sich raten, wie er in der großen Orpheus-Dekoration der Chambre des Députés den Baum zu machen habe. Corot meint, man müsse die Dinge ruhig auf sich zukommen lassen, denn mit übertriebener Mühe erreiche man doch nichts. Und der Autor des Journal, dem kein Zeuge über die Schulter sieht, billigt den naiven Rat. Er weiß, was dahinter steckt. Trotz seiner Leichtigkeit überlege sich Corot gründlich sein Motiv. Die Gedanken kämen ihm bei der Arbeit, und mit ihnen steigere er allmählich. „C'est la bonne manière.“

Beide hatten ihre Confiance und Conscience. Und jedem von beiden sagte man dasselbe nach: er wisse während der Arbeit selbst nicht, was er alles in das Bild hineinmale. Delacroix widersprach aus Prinzip, immer bemüht, nicht als Rauschlustiger zu gelten, und gab die Unbewußtheit nur in seinem Tagebuch zu. Als man es Corot sagte, nahm er die Pfeife aus dem Mund, meinte, es könne wohl so sein, und malte weiter. . . .



CAMILLE COROT, ROM, TRINITA DE MONTI. UM 1826

PARIS, LOUVRE



HEINRICH TESSENOW, ENTWURF FÜR EINE REFORMIERTE KIRCHE IN CARLSHAFEN. VORDERSEITE

NEUES UND ALTES VON HEINRICH TESSENOW

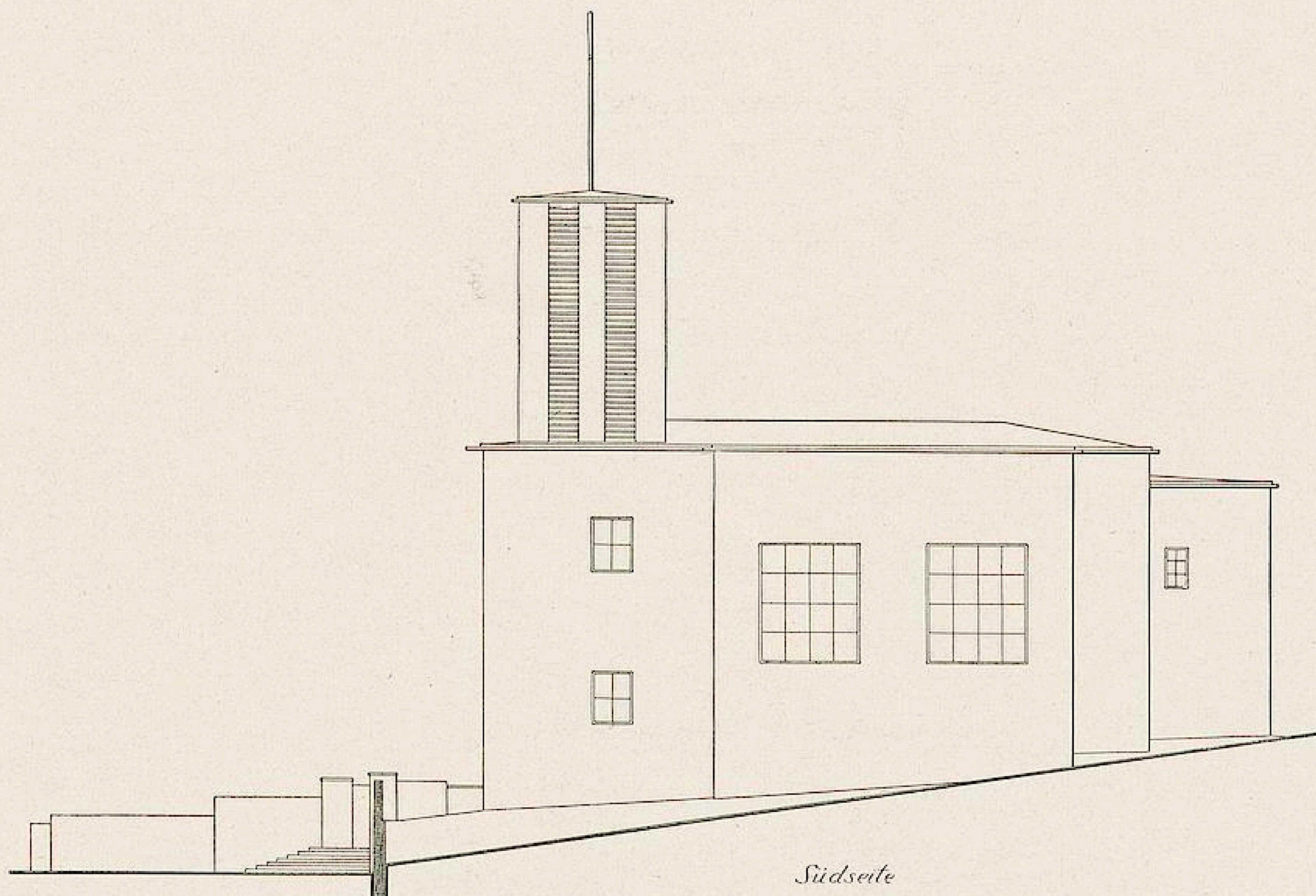
VON

KARL SCHEFFLER

In diesen Blättern erscheint Heinrich Tessenow ziemlich regelmäßig mit seinen neuen Arbeiten; es wird deutlich betont, wie sehr wir seine Tätigkeit schätzen. Die letzte Ursache dieser Schätzung ist nicht die Gesinnung des Künstlers, so vorbildlich sie ist; es ist nicht das menschlich Charaktervolle, so schön es auch in allen Arbeiten zum Ausdruck kommt. Selbst der Sinn für lebendige, erlebte Tradition ist nicht entscheidend; und die handwerkliche Denkart ist es nur zum Teil. Das Entscheidende ist, daß Tessenow ein Auge ist. Denn dieses ist in der modernen Architektur leider etwas Seltenes geworden. Man kann den lebenden Architekten gewiß manches Gute nachsagen; ihre Bemühungen werden sicher nicht verloren sein. Gerade das aber, was wir an Tesse-



HEINRICH TESSENOW, ENTWURF FÜR EINE REFORMIERTE KIRCHE IN CARLSHAFEN



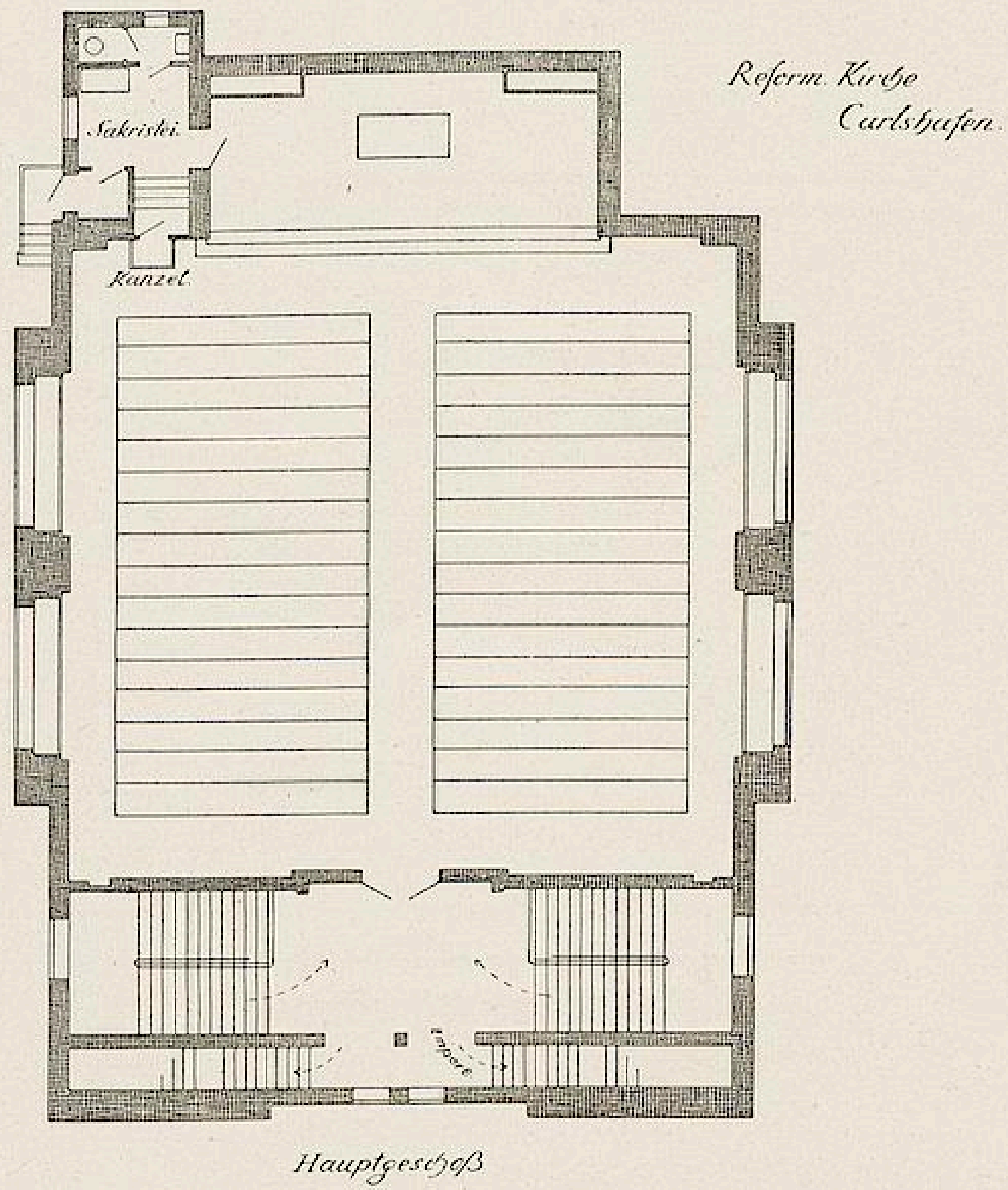
HEINRICH TESSENOW, ENTWURF FÜR EINE REFORMIERTE KIRCHE IN CARLSHAFEN. SEITENANSICHT

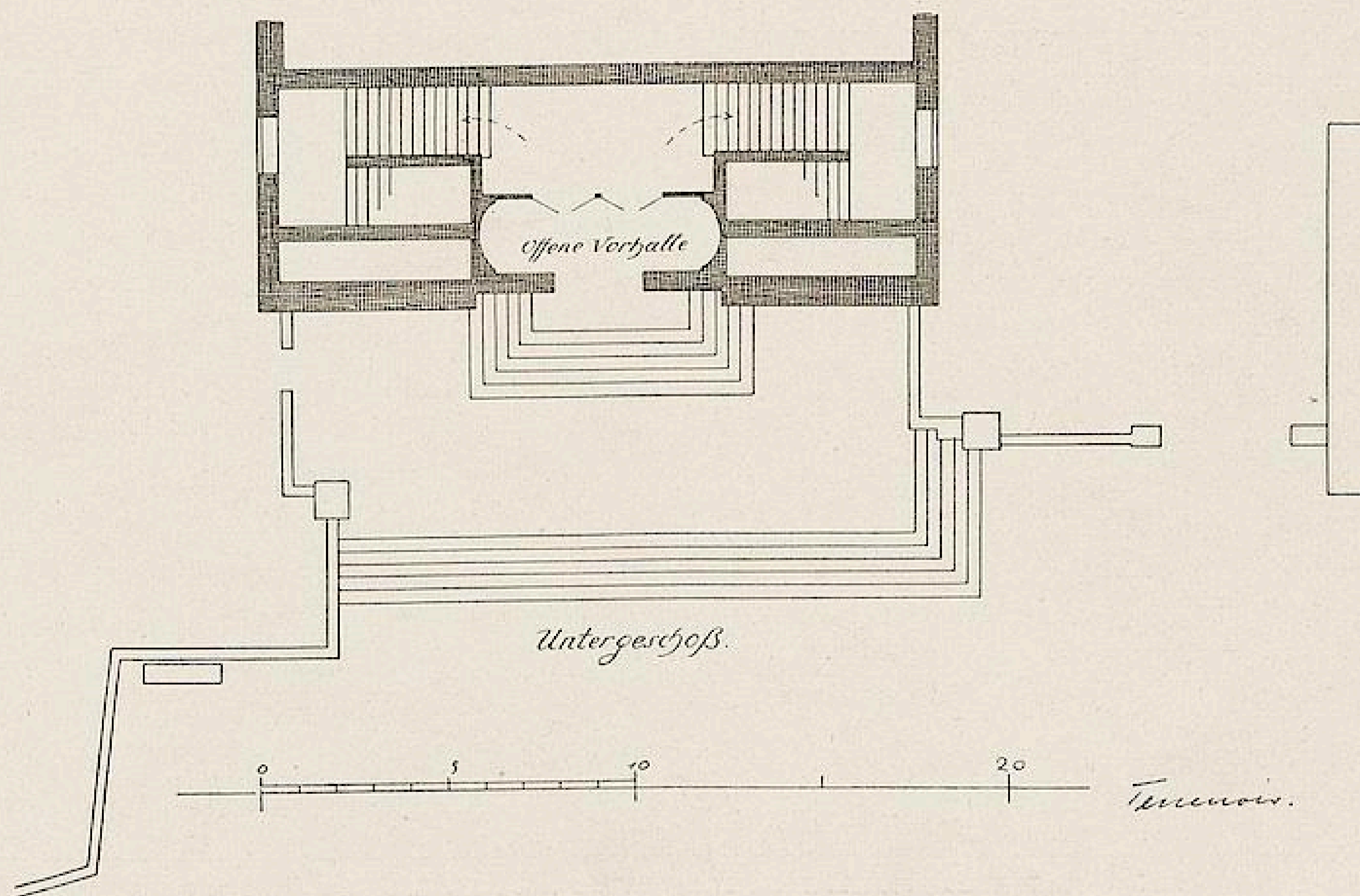
now so hoch schätzen, gilt ihnen nicht viel: die Fähigkeit eines empfindlichen Auges, schöne Verhältnisse neuartig zu fühlen, Gegensätze von hoch und breit, von hell und dunkel, von Fläche und Kubus, von klein und groß feinfühlig zu bestimmen, und ein Bauwerk, ein Möbel wie einen Organismus erscheinen zu lassen. Tessenow ist fast der einzige deutsche Architekt, der noch vom heute grenzenlos verachteten Ästhetischen aus beurteilt werden kann; und wir sind und bleiben nun einmal der Meinung, — der die Zukunft gehört, obwohl sie altmodisch klingt —, daß Künstlerisches endgültig nur vom Ästhetischen aus beurteilt werden kann, daß zuletzt doch immer das Talent entscheidet. Uns besticht dieses stille, gedankenvolle Künstlertum, das sich mit allen Kräften einzuordnen strebt, das sich selbst eher unterschätzt als überschätzt, das um so angestrengter um Endgültigkeit der Form ringt und eine Essenz erstrebt, je einfacher es sich gibt, und das die Form zum Klingen bringt.

Es gibt freilich nicht allzuviele, die dieses niemals laute Klingen zu hören vermögen. Da Architektur heute vorwiegend rationell oder prinzipiell beurteilt wird, da der Betrachter nicht mehr abwartet, bis das Bauwerk zu sprechen beginnt — wenn es etwas zu sagen hat —, so entgeht ihm der leise Wohlklang. Damit entgeht ihm aber Wesentlichstes. Denn das Melodiöse ist allem so übergeordnet, wie die höchste Stufe alle tieferen Stufen voraussetzt.

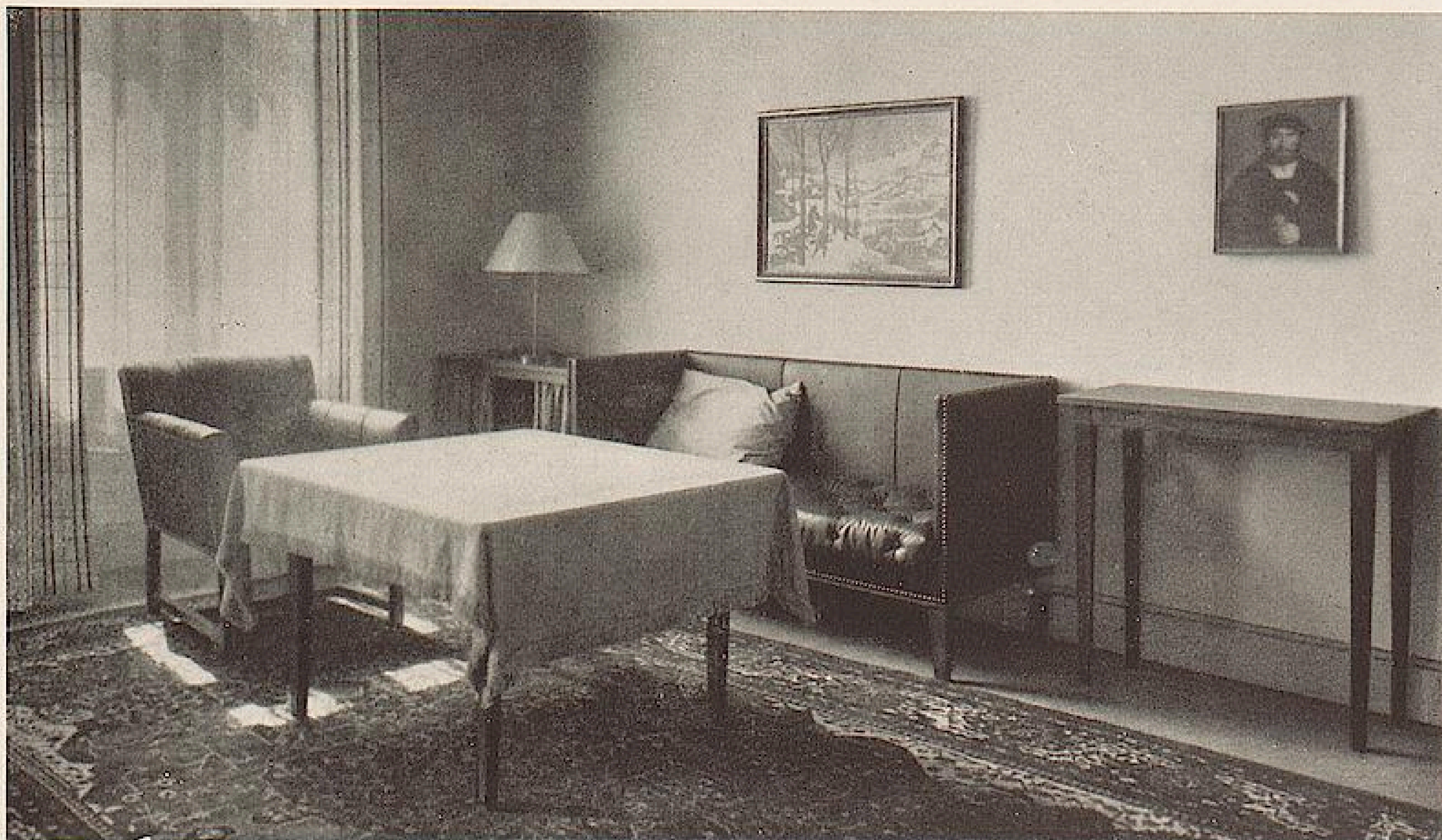
*

Eine Nachprüfung ist eben jetzt möglich in der Möbelfabrik Groschkus — deren Lage in der Landsberger Straße allerdings etwas unbequem ist. Dort hat Tessenow alte und neue Möbel für Wohnzimmer, in Räumen, wie sie eben vorhanden waren, die aber verhältnismäßig gut hergerichtet worden sind, in lebendigen Gruppen aufgestellt. Die alte Firma hat sich mit dieser permanenten Ausstellung sehr verdient gemacht. Mit der rationellen, handwerklich vortrefflichen Herstellung der Tessenowschen Möbel bietet sie modern empfindenden Menschen mit erzogenen Augen nun eine Chance, die wahrgenommen werden sollte. Denn



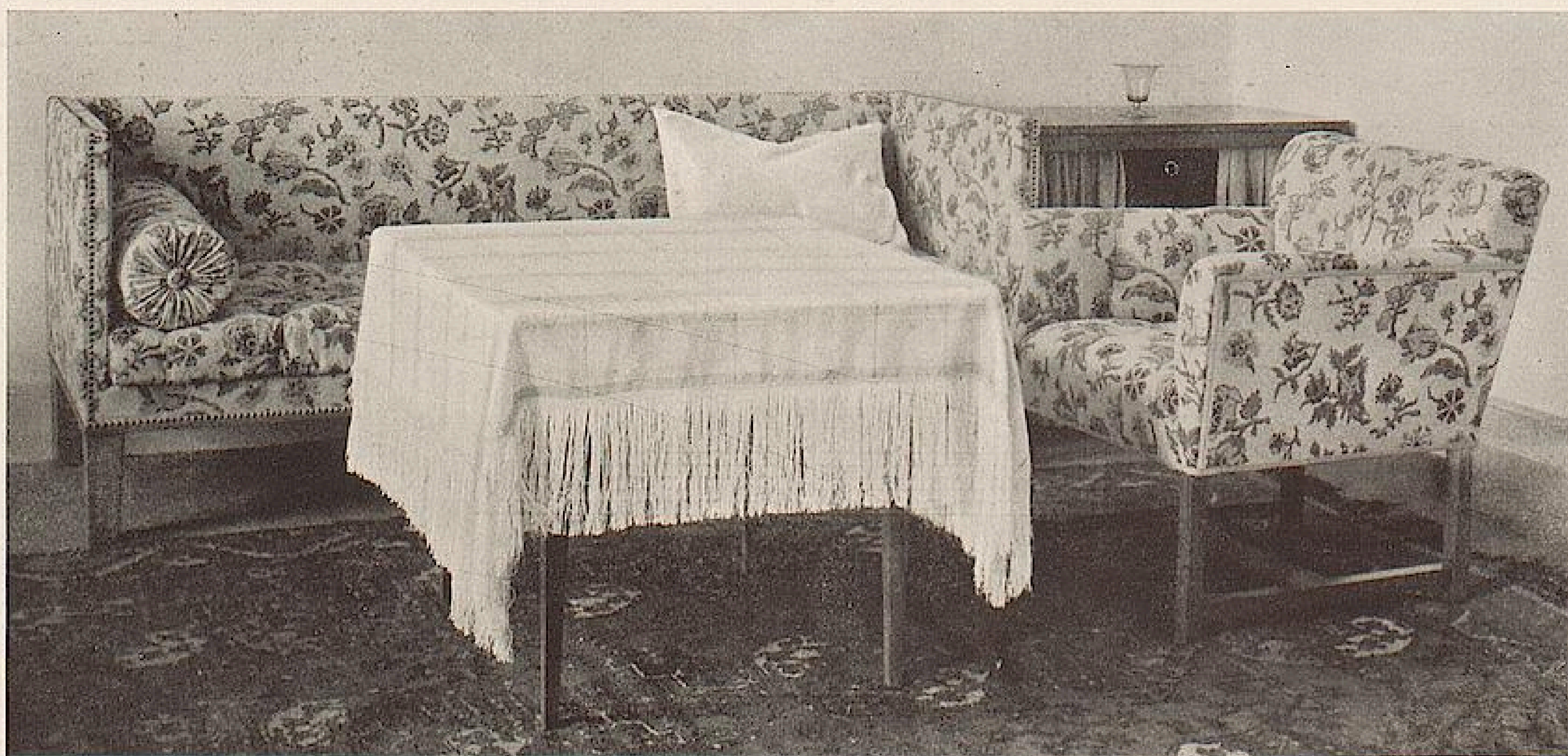


HEINRICH TESSENOW, GRUNDRISS DER REFORMIERTEN KIRCHE IN CARLSHAFEN



HEINRICH TESSENOW, ECKE EINES WOHNZIMMERS
AUSGESTELLT BEI J. GROSCHKUS, BERLIN

diese Möbel kommen in den besten Stücken den vorbildlichen alten Möbeln des achtzehnten Jahrhunderts nahe, die heute Gegenstände des Sammelns sind. Ohne sie im geringsten nachzuahmen. Wer die hohe Kultur der alten Möbel kennt, weiß was das sagen will. Damals gab es für alles, für Form, Maße, Material und Arbeitsweise Überlieferungen und Werkstattregeln, es gab einen alles beherrschenden Stil, eine Kultur der Nachfrage, und die Handwerker empfanden wie Künstler. Alles dieses fehlt heute. Wenn also von Tessenow gesagt werden darf, daß er, volkommen isoliert, die Hilfen, die damals die Zeit darbot, durch Talent, Willen, Können und Geschmack zu-

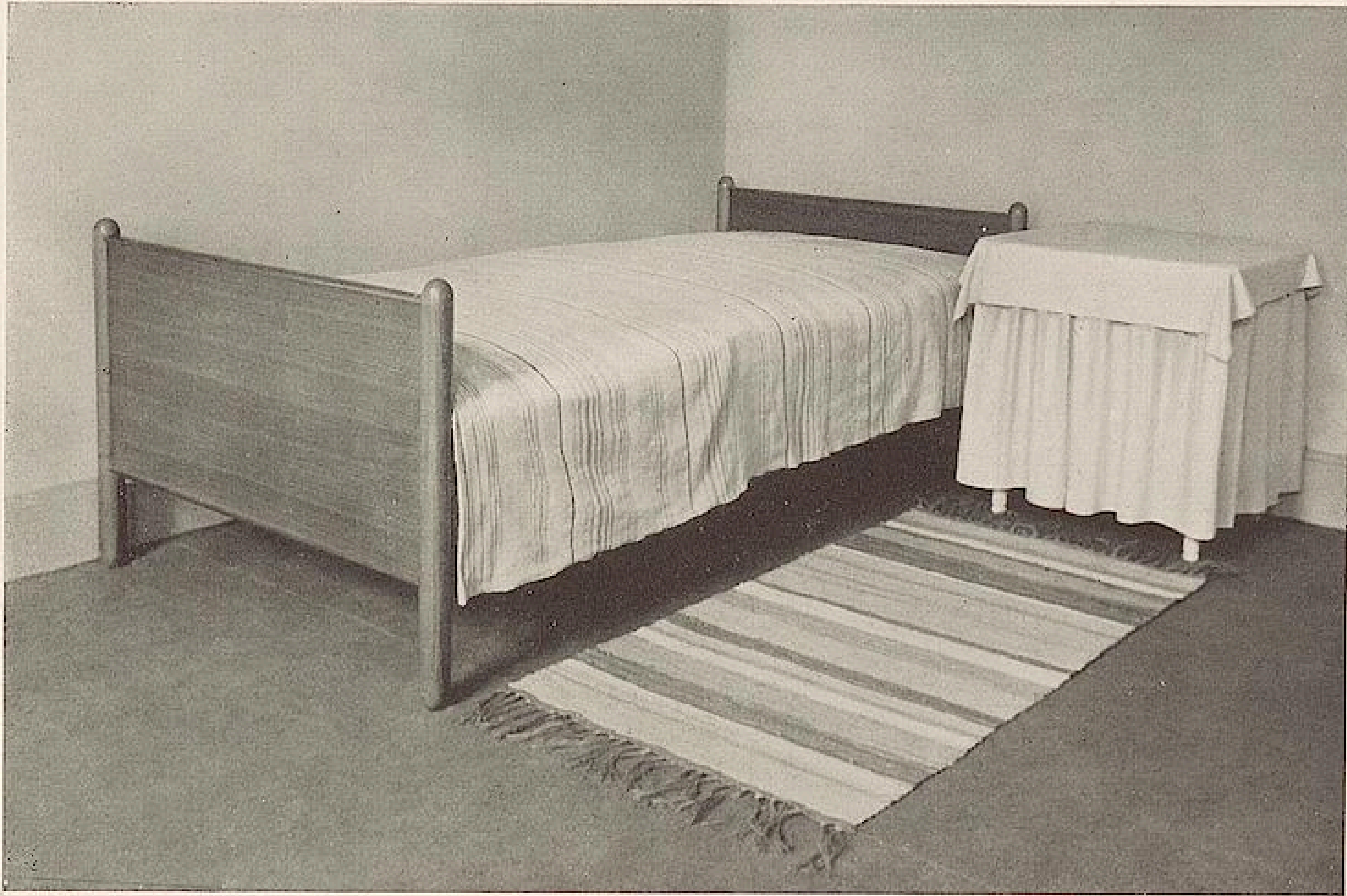


HEINRICH TESSENOW, TISCH, SOFA UND LEHNSTUHL
AUSGESTELLT BEI J. GROSCHKUS, BERLIN



HEINRICH TESSENOW, SCHREIBTISCH UND STUHL

AUSGESTELLT BEI J. GROSCHKUS, BERLIN



HEINRICH TESSENOW, BETT UND NACHTTISCH

AUSGESTELLT BEI J. GROSCHKUS, BERLIN

weilen wett macht, daß er nicht nur das Falsche unterläßt und reinigend wirkt, sondern darüber hinaus die lebendig schöne Form, sachlich, handwerklich und künstlerisch gestaltet, so ist es unendlich viel. Tessenows Möbel sind nicht alle gleich vollkommen. Es gibt Modelle, die eine noch bessere Lösung zulassen. Doch sieht man in der Ausstellung Tische, Stühle, Schränke, Kommoden, die der durchgebildeten Form, der Wahl und der Bearbeitung des Holzes und den Farben nach meisterhaft sind. Diese Möbel haben die Originalität der Sachlichkeit — die immer die edelste Originalität ist. Es gibt nirgends eine leere Verlegenheitsform; die Formenrechnung geht auf, weil ein empfindliches Auge, weil das disziplinierteste Formgefühl solange gearbeitet hat, bis es befriedigt war.

Viele Besucher meinen zwar, dieses alles wäre karg, nüchtern, wohl gar ärmlich. Ich finde, es ist reich. Weil es klingt. Diese Einfachheit stellt einen Sieg dar über viele Verführungen zu einer bequemeren, dekorativeren aber auch schwindelhaften Anmut.

*

Der Entwurf einer kleinen, etwa fünfhundert Plätze enthaltenden Kirche für Carlshafen zeigt das Talent des Architekten von einer neuen Seite; denn es ist die erste Kirche Tessenows. Carlshafen an der Weser ist eine in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts vom Landgrafen Carl angelegte und mit reformierten französischen Flüchtlingen bevölkerte kleine Stadt, reizend in der einheitlichen, regelmäßigen Bauweise, schön gelegen in waldreicher Umgebung. Für einen Bau von Tessenow ist es eine ausgezeichnete Umwelt. Wieder zeigt es sich, mit welcher naiven Natürlichkeit dieser Baumeister jede neue Aufgabe angreift. Auf die programmatischen Fragen: Langkirche oder Zentralbau, Predigtraum oder Altarkirche mit Betonung des Liturgischen, hat er sich gar nicht erst eingelassen. Ein schlichter Raum mit zwei Bankreihen und einer Empore darüber, der Altartisch steht in der Achse, links vor der Sakristei befindet sich die Kanzel, hohe Fenster geben ein helles Seitenlicht. Die Kirche liegt auf ansteigendem Terrain. Der Besucher gelangt über bequeme Treppen in den Versammlungsraum; dieser hat im Hintergrund dann das Niveau des seitlich ansteigenden Weges. Von außen gesehen, besteht die Kirche nur aus Eingang, Hauptraum und Glockenturm. Alle Formen sind klar und eindeutig, jeder



HEINRICH TESSENOW, BÜCHERTISCH

AUSGESTELLT BEI J. GROSCHKUS, BERLIN



HEINRICH TESSENOW, HOLZSTUHL

AUSGESTELLT BEI J. GROSCHKUS, BERLIN



HEINRICH TESSENOW, GEPOLSTERTER LEHNSTUHL

AUSGESTELLT BEI J. GROSCHKUS, BERLIN

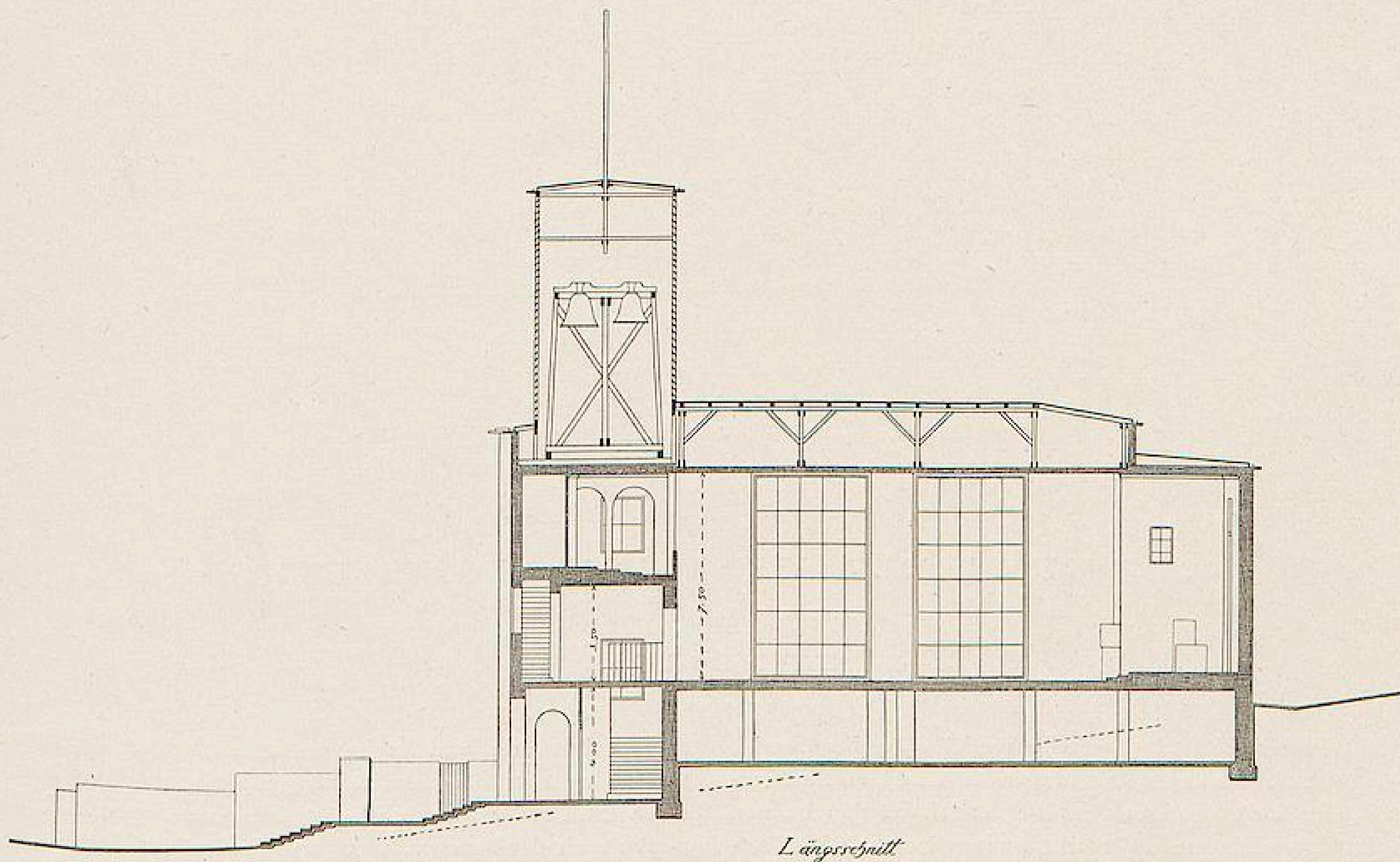


HEINRICH TESSENOW, GEPOLSTERTER STUHL

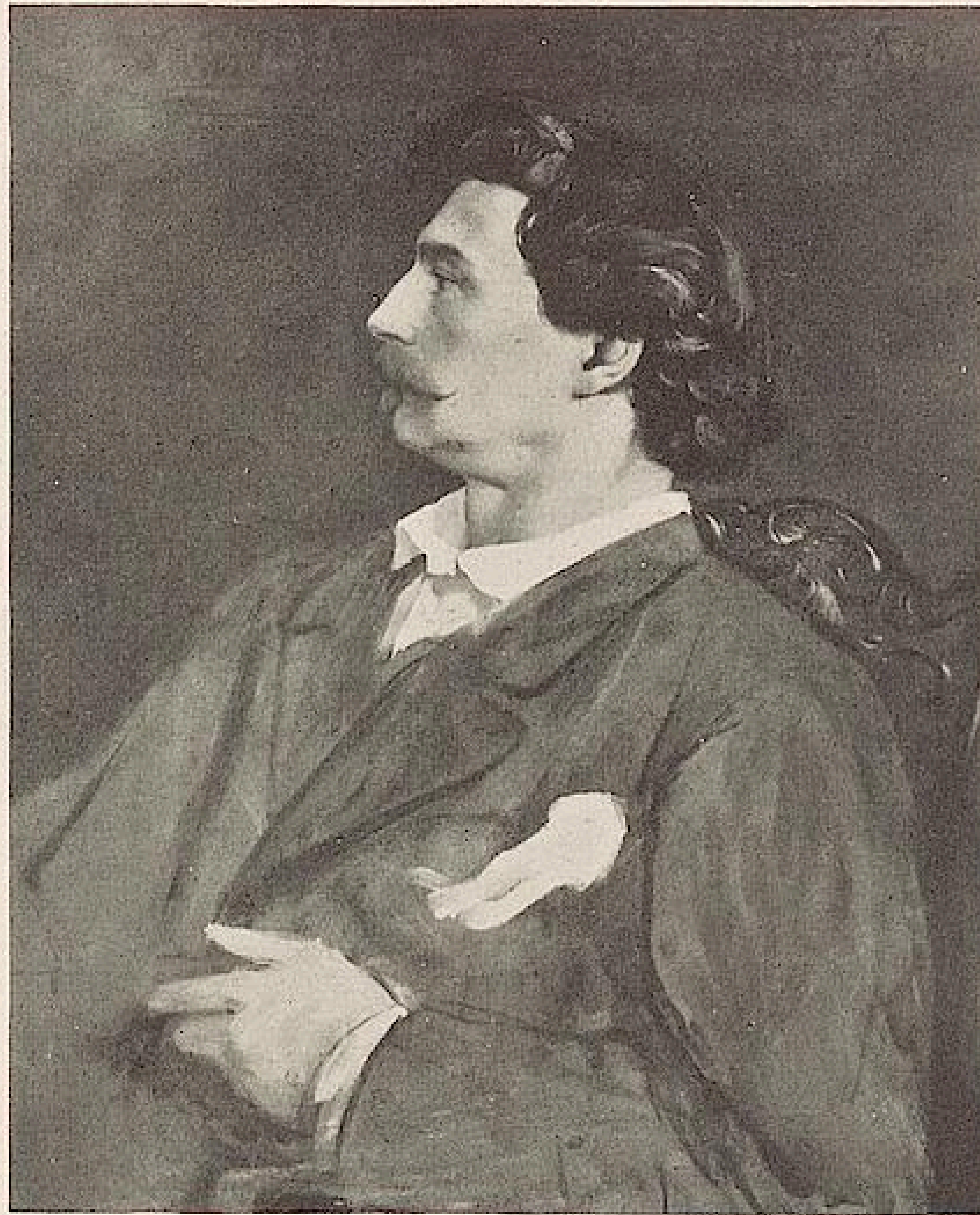
AUSGESTELLT BEI J. GROSCHKUS, BERLIN

kann das Gebäude verstehen und die Grundrisse lesen. Und doch hat das Bauwerk eine eigene verschwiegene Stimmung und eine überraschende Originalität. Der Reiz liegt einerseits darin, wie sich die Kirche der landschaftlichen und architektonischen Umgebung einfügt, und anderseits im Leben der Flächen und Verhältnisse. Die jalousieartigen Verschlüsse der hohen schmalen Schallöffnungen im Turm werden zu einem reizvollen Schmuckmotiv, das Kreuz wirkt, weil es dominiert, und der Eingang erscheint formenreich, obwohl auf Gewölbe, Säulen und Ornamente durchaus verzichtet ist. Dieser Puritanismus hat nicht nur Charakter, sondern auch Anmut und sinnliche Fülle. Kirchen dieser Art, so reformiert dem Geiste nach, findet man, wenn auch formal ganz anders gelöst, im alten Holland, im Land der besten bürgerlichen Architektur.

Mit diesem Entwurf, der ausgeführt werden soll, zeigt Tessenow wiederum: es geht auch ohne Schlagworte und Programme, ja es geht nur um so besser. Talent ist nötig — jenes Talent, das nicht nur angeboren sein, sondern das auch durch mutigen Gehorsam gebildet und befestigt werden muß.



HEINRICH TESSENOW, QUERSCHNITT DER REFORMIERTEN KIRCHE FÜR CARLSHAFEN



ANSELM FEUERBACH, SELBSTBILDNIS
KARLSRUHE, KUNSTHALLE

DIE MÜNCHNER FEUERBACH-AUSSTELLUNG

VON

HANS BÖRGER

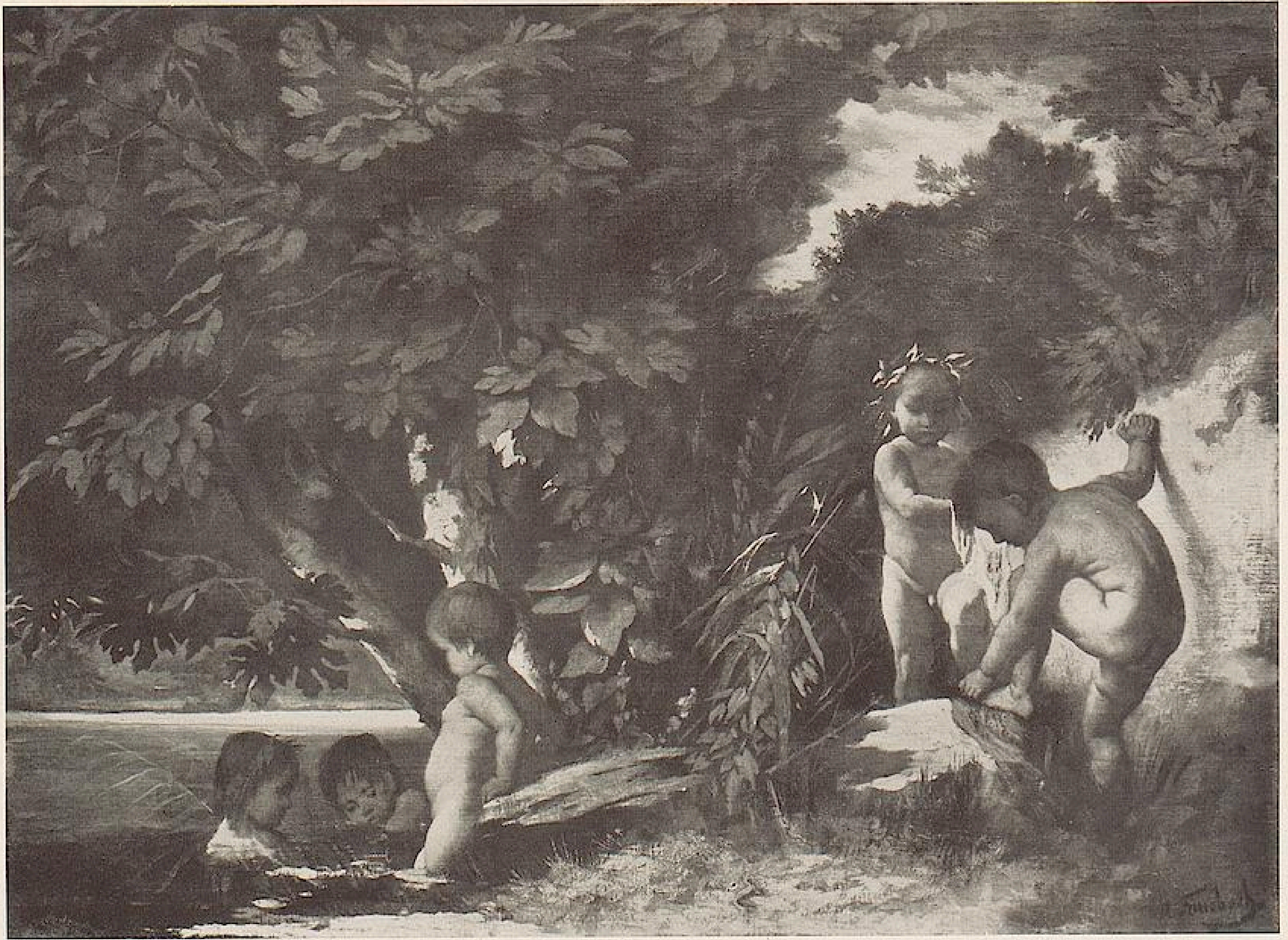
Es ist bezeichnend für die Lebensverhältnisse Feuerbachs, des unstät Wandernden und seinem Vaterland Entfremdeten, daß keine Einigkeit darüber erzielt werden konnte, wo denn nun die große Gedächtnisausstellung anläßlich seines hundertsten Geburtstages stattzufinden habe. Tatsache ist, daß München zuerst den Plan gefaßt hat, und wie die Dinge nun einmal liegen, war es gut, daß es trotz der präludierenden Veranstaltungen Karlsruhes und Nürnbergs, die so oder so doch nur einen Ausschnitt aus dem Lebenswerk des Meisters geboten haben, an seiner Absicht festgehalten hat. Denn es ist den Männern der Münchner Ausstellungsleitung, für die Friedrich Dornhöffer verantwortlich zeichnet, gelungen, in der für den vorliegenden Zweck völlig ausgeräumten Neuen Pinakothek die umfassendste Schau Feuerbachscher Werke zu präsentieren, die jemals veranstaltet worden ist. Vor allem die öffentlichen deutschen Sammlungen (einschließlich der Wiener), aber auch Privatbesitz und Kunsthandel haben durchgängig willig zu dem Unternehmen beigesteuert. An 130 Gemälde und bildmäßige Entwürfe und gegen anderthalbhundert Zeichnungen füllen nun für eine Reihe von Wochen die schönen Oberlichtsäle der Pinakothek, und in den Seitenlichtkabinetten nach der Barerstraße zu, anschließend an eine Gruppe von Frühwerken Feuerbachs, breitet sich eine Folge von Handzeichnungen und Aquarellen andrer Deutschrömer (aus dem Besitz der Münchner graphischen Sammlung), die nicht nur an sich sehr gut ist, sondern auch einen willkommenen Maßstab für das Schaffen des Künstlers an die Hand gibt, dem die ganze Ausstellung gewidmet ist.

Wenn man das Vorhaben billigt, wenigstens einmal den ganzen Ablauf der künstlerischen Entwicklung Feuerbachs zu zeigen — und es kommt allen denen zugute, die um ein klares Urteil über den Vielumstrittenen ringen —, so wird man der geleisteten Arbeit seine dankbare Anerkennung nicht versagen. Die Hängung der Bilder ist durchweg vorzüglich, und wenn man sich dieses oder jenes Werk wegwünscht und ein anderes dafür einsetzen möchte, so wird man auf solche Desiderate nicht den Finger legen ange-



ANSELM FEUERBACH, HAFIS VOR DER SCHENKE

MANNHEIM, KUNSTHALLE



ANSELM FEUERBACH, BADENDE KINDER. 1864

BESITZER: GEHEIMRAT DR. HANS VON FLOTOW

sichts der Schwierigkeiten, mit denen jede Ausstellungsleitung zu kämpfen hat.

Aber nun zur Sache selbst. Was ist es mit Feuerbach, welche Lehren haben wir Heutigen, die wir den nötigen zeitlichen Abstand haben, aus dieser Ausstellung zu ziehen? Alfred Lichtwark hat einmal gesagt, man dürfe eigentlich nur über Künstler schreiben, für die man ein Organ habe, für die man sich begeistern könne. Gewiß eine beherzigenswerte Mahnung, wenn man sie richtig versteht. Die geforderte Sympathie vorausgesetzt, hat sich aber der Kritiker im Falle Feuerbach ständig davor zu hüten, daß nicht das Wissen um seine Biographie und gedankliche Assoziationen aus der Sphäre der Antike oder des Humanismus (so lieb sie einem sein mögen) das Urteil darüber trüben, wie weit der Künstler seine Erlebnisse künstlerisch zu formen, zu realisieren vermocht hat. Wer diese Warnung ausspricht, greift damit in ein Wespennest, aber es gilt in diesem Falle, wenn irgendwo, auf keine Parteifahne zu schwören. Erst wenn man aus dem Lebenswerk Feuerbachs herausgeschält hat, was allem Programm zum Trotz künstlerisch gelungen ist, erst wenn die Schlacken, die es so reichlich durchsetzen, weggeräumt sind, wird das wahre Anlitz des Künstlers sichtbar. Es mag für den Kunsthistoriker und für den Biographen angenehm und bequem sein, wenn, wie es jetzt geschehen ist, in einem Oeuvrekatalog alles zusammengetragen wird, was Feuerbach jemals gemalt hat (und sogar noch etwas mehr) — was an ihm bedeutend und liebenswert ist, wird durch solche Bemühungen eher verdunkelt als erhellt. Denn um einen großen Siegeszug der Entwicklung, um ein hinreißendes, seiner Wege ahnungsvoll bewußtes Vorwärtsstürmen und um ein grandioses Sich-Vollenden im Alter, wie es dem Genie gegeben ist, handelt es sich nun einmal nicht bei Feuerbach. Seine Absichten sind oft größer als seine Begabung (in diesem hartnäckigen Kampf um die Erweiterung der ihm nun einmal gesteckten Grenzen liegt die wahre Tragik Feuerbachs), und seine malerische Phantasie ist nicht reich und beweglich genug, um seinen hochfliegenden Plänen ohne sehr konkrete Gedächtnisstützen überall folgen zu können. Es gibt ein langes Irren und Schwanken, bis er sich endlich findet, bis er, trotz aller Entlehnungen, zu einem persönlichen Stil gelangt. Was die Münchner Ausstellung an Frühwerken bis zur Antwerpener Zeit bringt (nicht viel und doch entbehrlich), ist künstlerisch ohne Interesse, wenn man etwa von dem Baseler Selbstbildnis (1847) absieht, das die große — und gefährliche — Anempfindungsfähigkeit Feuerbachs (das Vorbild ist diesmal Rembrandt) deutlich zeigt. Erst die Pariser Jahre und der nachfolgende Karlsruher Aufenthalt lassen neben

manchem Manirierten zwei, wenn auch durch ihr Verhältnis zu Couture und Veronese bedingte Talentproben reifen, den „Hafis vor der Schänke" und den „Tod des Pietro Aretino". Relative Werte zwar, aber Zeugen eines endlich erworbenen handwerklichen und kompositorischen Könnens. Dann taucht Feuerbach, höchst reizbar und bis zur Selbstaufgabe beeindruckbar wie er ist, für eine Weile völlig unter in der Welt der großen Venezianer. Nur da, wo er mit seinen Vorbildern nichts anfangen kann, bei den Landschaften des Jahres 1855 zum Beispiel, verläßt er sich auf sich selber und es gelingen ihm, Auge in Auge mit der Natur, in glücklichen Stunden so schöne Würfe, wie das bekannte Werk der Berliner Nationalgalerie (Landschaft bei Toblino). Auch nach Rom noch verfolgen ihn die Venezianer, erst allmählich kühlt sich die farbige Temperatur seiner Bilder zu der kühlen Harmonie ab, die wir als spezifisch feuerbachisch empfinden, und es setzt, neben dem nun wirksam werdenden Einfluß des römischen Cinquecento, eine neue Welle selbständigen Naturstudiums ein, sowohl der Landschaft als auch ganz besonders des Aktes. Es kommen die für Feuerbach so gesegneten sechziger Jahre, deren Wirkung bis in den Anfang der siebziger fortdauert, es kommen die schönen Kinderbilder, die „Ricordi di Tivoli" und die Werke, die durch seine beiden römischen Modelle inspiriert sind (nichts charakteristischer für die Art Feuerbachs, als die Gebundenheit an bestimmte Vorbilder). Auch jetzt bleibt er sehr ungleich in der Leistung, er braucht — wiederum charakteristisch — literarische Decknamen für seine Bilder und ist nicht selten in Gefahr, einer gewissen Pose und Affektiertheit zu verfallen. Aber er malt so wunderbare Bildnisse, wie das der Nanna (1862, Schackgalerie) oder so stilvolle Akte, wie den der ruhenden Nymphe auf dem Pardelfell, die verdienstlicher Weise in der Münchner Ausstellung zum erstenmal gezeigt wird (Besitzer: Freiherr von Stieber, Roth bei Nürnberg). Sein Gebiet ist, dem Gefühlsinhalt nach, die Idylle, das Lyrische, die Elegie, gegenständlich angesehen das Bildnis (was sind die meisten Nannadarstellungen anderes trotz ihrer klassischen Titel?) und das ruhige Beieinander mäßig bewegter Körper in schöner Komposition, eingebettet in die Landschaft, die allmählich zur Folie herabsinkt. Aber Feuerbach litt es nicht in diesem friedlichen Bezirk, er wollte höher hinaus, er wollte der große Monumentalmaler seiner Zeit werden. Und das Geschick schien ihm zu lächeln bei seinem ersten Schritte in diese Region. Denn das Gastmahl des Platon — das Thema, das er schon seit den fünfziger Jahren mit sich herumtrug (es mußte durchaus ein „klassisches" sein, um die Idealität im Feuerbachschen Sinne zu gewährleisten) — ging, obwohl reicher instrumentiert als irgendein früheres Werk, in der Konfiguration ruhender oder mäßig bewegter Gestalten grundsätzlich noch nicht über das Feuerbach Erreichbare hinaus. Zwar ist auch in diesem Falle die Entstehungsweise der Komposition sehr bezeichnend für die Begrenztheit der Feuerbachschen Phantasie, in dem der Bildgedanke aus heterogenen Quellen erst zusammengetragen werden mußte (ein Kupferstich der Barockzeit und gewisse hellenistische Reliefs des Neapler Museums waren die Anreger), aber es gelang ihm, einen schönen Rhythmus in das Ganze zu bringen, und auch malerisch ist das Bild, das sich in gedämpften kühlen Farbenharmonien ergeht, gut bewältigt. Und wenn auch das Milieu beileibe nicht die griechische Antike wiederspiegelt, wie der Künstler gemeint haben mag, es ist wirklich etwas von dem erhabenen Geist der Stunde in das Gemälde hineingerettet worden.

Weniger glücklich war Feuerbach schon bei seinem nächsten großen Werke, dem Medeenbilde der Münchner Sammlung. Es geht, so schön die Landschaft und die Gruppe der Ruderknechte ist (hier kommt uns für einen Moment der Name Hans von Marées auf die Lippen) als Ganzes doch nicht zusammen. Die Komposition ist für die Fläche gedacht (wie auch beim Gastmahl des Platon, wo sich die Handlung in einer relativ schmalen Vordergrundzone abspielt) und die durch den landschaftlichen Rahmen geforderte Tiefenentwicklung ist trotz sichtlicher Bemühung nicht plausibel gemacht. Auch farbig wirkt das Bild, das in einer wärmeren Skala gemalt ist, als Ganzes konventioneller. Je einseitiger sich Feuerbach in die Rolle des Monumentalmalers verbeißt, je krampfhafter seine Anstrengung wird, seinem Talent das Äußerste abzuringen, um so tragischer wird sein Schicksal. Es ist nicht nur auf das Konto der Ablehnung der Zeitgenossen zu setzen, wenn die Ausstellung der Amazonenschlacht (1873), auf die er seine größte Hoffnung setzte und mit der er in einem Schlage die Wiener Öffentlichkeit für sich zu gewinnen dachte, ein völliger Mißerfolg war. Ein riesiges, bis zum Horizont von Kampfgewühl erfülltes Bild, wie es ihm vorschwebte — das ging über seine Kraft. So reich das Bild an Einzelschönheiten sein mag — das vorbereitende Studienmaterial in der Handzeichnungsabteilung zeigt am besten, wie stilvoll er den Akt zu behandeln wußte — es hat keinen überzeugenden Rhythmus, es strömt nicht, sondern zerfällt in einzelne, zum Teil lahme Kampfhandlungen. Die hohe Region des Dramatischen war Feuerbach nicht zugänglich. Nicht genug damit: die gefährliche Neigung zu atelierhaftem Aufputz (seit der Lehrzeit bei Couture nie ganz verschwunden) erhebt wieder ihr Haupt, hier wie bei der zweiten Fassung des „Gastmahls" und dem „Urteil des Paris". Etwas äußerlich Dekoratives, sozusagen Kunstgewerbliches dringt immer stärker in die Bilder ein und droht das Wertvolle zu überwuchern. In seinen Entwürfen zu den Deckengemälden der Wiener Akademie wird er vollends akademisch, barocke Vorlagen dringen in seinen Vorstellungskreis ein, er verquält sich und findet nicht mehr aus der Sackgasse heraus, in die er sich verirrt hat. Immer noch ein Aktzeichner ersten Ranges und ein Bildnismaler, dem so schöne Dinge gelingen wie das Porträt der Berolzheimerschen Kinder, das seiner Stiefmutter und seine Selbstporträts (am ergreifendsten das unvollendete der Karlsruher Kunsthalle, 1878) zieht er sich, vorzeitig aufgerieben durch ein übertriebenes Geltungsbedürfnis und verbittert in die Einsamkeit seiner letzten venezianischen Jahre zurück. Was er als höchstes Ziel heiß ersehnte, blieb ihm versagt; ungleichmäßig, von Abhängigkeiten und Vorurteilen bedroht war sein Schaffen und doch: in seinen besten Werken gehört er in die vorderste Reihe der deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts. Die Münchner Ausstellung, dieser gewissenhafte Rechenschaftsbericht über sein Schaffen, ist beweisend für beides.



ANSELM FEUERBACH, NYMPHE, MUSIZIERENDE KINDER BELAUSCHEND. UM 1864
BASEL, KUNSTHALLE

HERMANN UHDE-BERNAYS' FEUERBACHBUCH

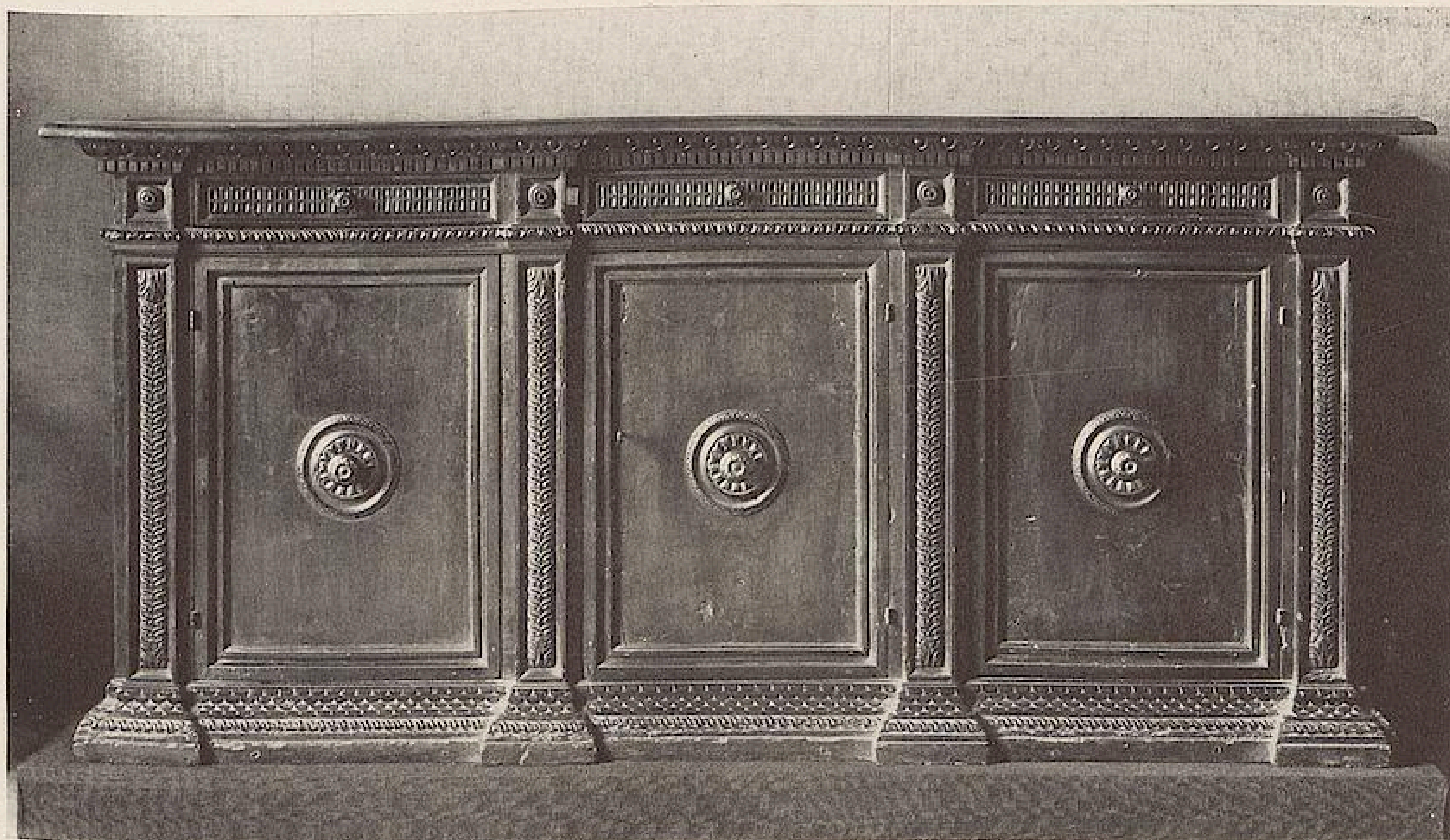
Es ziemt sich bei dieser Gelegenheit auch dessen zu gedenken, dem die Schätzung Feuerbachs Entscheidendes verdankt. Hermann Uhde-Bernays hat eben jetzt zum hundertsten Geburtstag einen beschreibenden Katalog sämtlicher Gemälde Feuerbachs herausgegeben. Das Buch ist im Verlag F. Bruckmann, München, erschienen und ist die vervollständigte und bereicherte zweite Auflage des im Jahre 1913 in der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart, in der Reihe der „Klassiker der Kunst" erschienenen Feuerbach-Bandes. Wer den Künstler genau studieren will, wird gut tun, beide Auflagen zu benutzen. In der neuen Auflage ist der Oeuvre-Katalog das wichtigste. Mit Bezug auf dessen Zuverlässigkeit melden sich Stimmen, die behaupten, es seien einige Bilder zu viel aufgenommen worden. Die Berechtigung dieses Einwandes ist nur nachzuprüfen, wenn man sich eingehend mit der Materie beschäftigt und die bestrittenen Originale kennt. Vielleicht wird die nun folgende Diskussion der Feuerbachkenner Klarheit bringen.

Für dieses Mal soll nur gesagt werden, daß ein gut gearbeiteter Oeuvre-Katalog eines Malers des neunzehnten Jahrhunderts an sich schon erfreulich ist. Denn gemeinhin wird die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts von den Kunstgelehrten dieser Ehre für unwürdig gehalten. Freilich ist Feuerbach nicht einer der wichtigsten modernen Maler. Darum ist dieser wissenschaftliche Katalog ihm auch nicht günstig. Denn er enthüllt alle Schwächen und Wiederholungen, er zeigt Feuerbachs Abhängigkeit vom Modell und seinen Mangel an gestaltender Phantasie. Dadurch wird das Buch aber auch entscheidend für die Kenntnis und Beurteilung des Feuerbachschen Lebenswerks.

Uhde-Bernays folgt dem Goethewort: „Einen verehren!" Und das hat, selbst wenn man Feuerbach nicht so hoch zu stellen vermag wie er es tut, etwas menschlich Sympathisches. Hingabe ist immer schön.

Der Textdruck und die Wiedergabe der Bilder ist vortrefflich, die Anordnung so praktisch, daß die Benutzung des Buches erleichtert wird. Ein Einwand wäre nur gegen die Heliogravuren zu erheben. Es ist Brauch geworden, daß vor allem Kunsthändler dem Verlag diese Beilagen spenden. Natürlich sind es dann Reproduktionen von Gemälden, die im Besitz der betreffenden Kunsthandlungen sind. Dem naiven Leser erscheinen so die als Heliogravuren reproduzierten Bilder als die wichtigsten des Künstlers, weil sie als kostbar hervorgehoben werden; es sind aber nicht die wichtigsten.

K. Sch.



GROSSE KREDENZ, FLORENZ, 16. JAHRHUNDERT

AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN

IN MEMORIAM CURT HERRMANN

VON

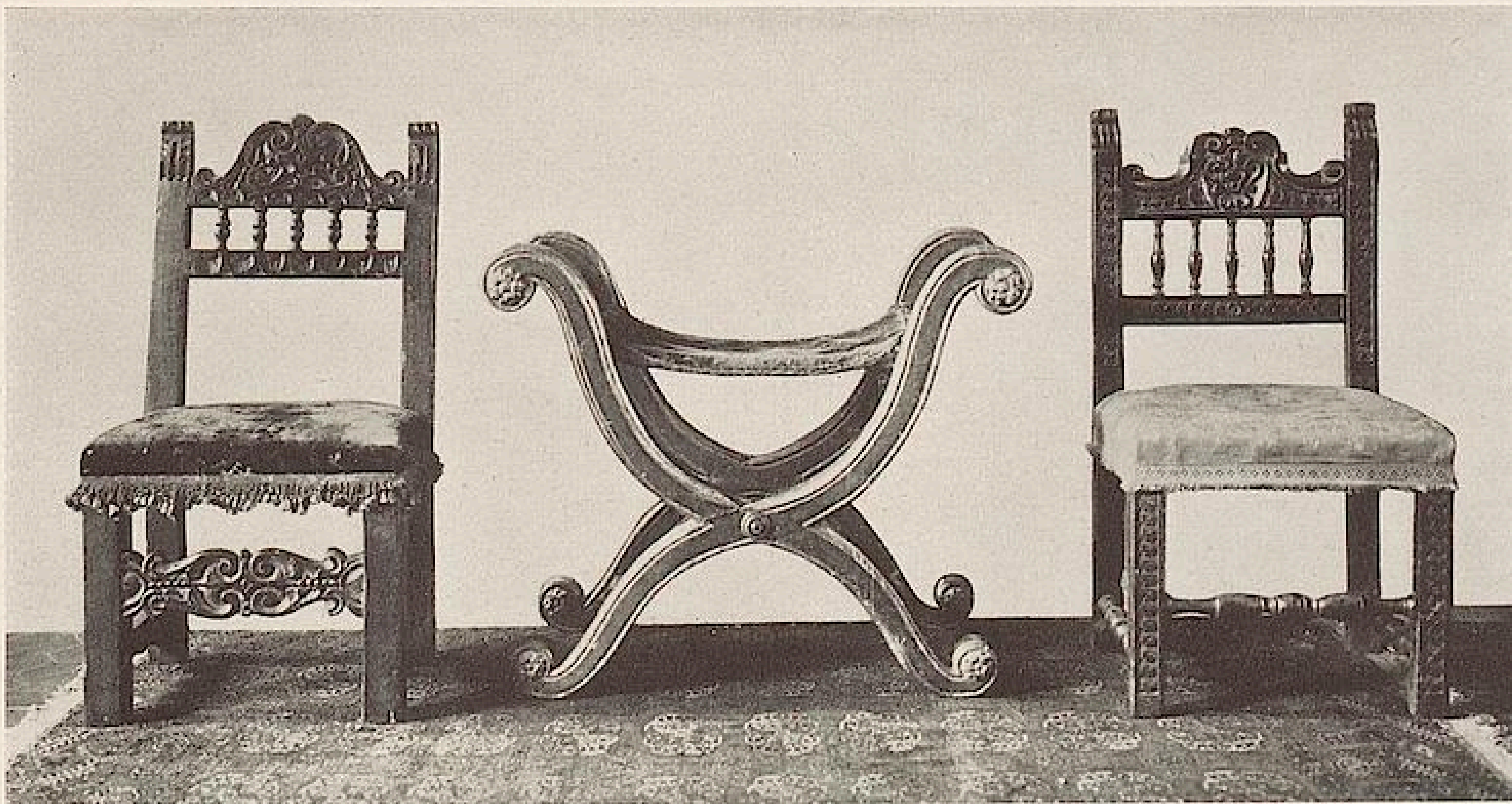
ALBERT LAMM

Wir lernten uns schon in den neunziger Jahren in Berlin kennen; es war ein wenig Durchschnitt, was wir damals erlebten. Nach 1900 aber trafen wir uns im Frankenjura; in halber Wildnis wir beide allein, und schließlich aufeinander angewiesen. Und da lernte ich ihn kennen als das, was er da geworden ist.

Das Land dort kennt wohl niemand. Kleine Dörfer zwischen Wäldern und Felsabstürzen verstreut; Ebermannstadt, mit 2000 Einwohnern, „die" Stadt. Nur Bauernschaft; ein Dutzend Beamte, ein paar Geistliche und Ärzte weit verstreut. Rudimentäre Versuchsanfänge verschiedener Teile des Zivilisationsapparates, Reste von Kulturen der verschiedensten Zeiten. Alles beherrschend: der Wald mit den Dolomitklippen, und das Rauschen der Wiesent. Ich hatte im Hauptgebiet, in Muggendorf, mir ein Baracken-Atelier gebaut; Curt Herrmann lebte im breiteren Vorland, in dem seiner Familie gehörenden Pretzfelder Schloß. Wir waren beide in allem die größten Gegensätze, und waren doch durch unsere Malerschaft aufs engste verbunden gegen den Rest der Welt. Was wir gemeinsam durchlebten, was wir aneinander als unabhängig von allen äußeren Verhältnissen erkannten, war das Verhältnis des Malers zur Umwelt. Ich will mich nicht deutlicher ausdrücken.

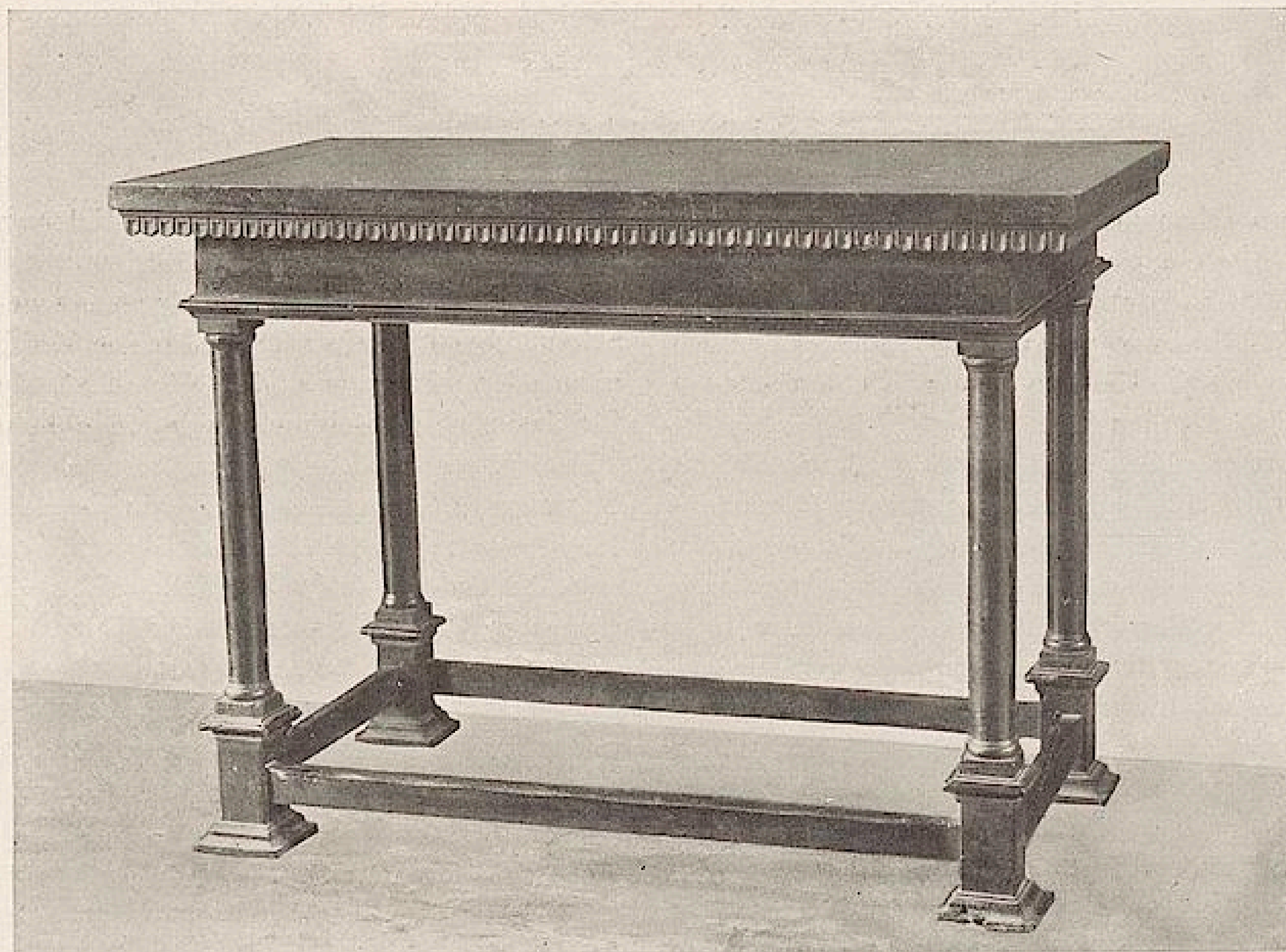
Zwei Wegstunden waren wir voneinander entfernt; eine Sekundärbahn schuf auch eine Art von Verbindung. Sommerhitze oder Schneesturm, der Weg schuf eine Art Sammlung für das nächste Beisammensein. Die hohe Mauer um das Schloß ist von rundbogenüberwölbter Gittertür durchbrochen. Dahinter ein Garten, der in Blüten aller Farben sang. Über die Wendeltreppe in dem eingebauten Turm kam man ins erste Stockwerk des köstlichen, stillen Renaissancebaues. Gänge und Zimmer voll schöner alter Dinge und Blumen.

Es ist schwer, die Atmosphäre im Pretzfelder Schloß von damals zu beschreiben. Keine bodenständige Verwurzelung in der Tradition des Landes; aber die regste Verbindung mit der Geistigkeit der weiten Welt. Bei Tisch, an dem nie zu viel Gäste zugleich saßen, unter dem Vorsitz einer alten Dame von Geist und Witz der seltensten Art, war immer eine wesentliche Unterhaltung im Gange. Menschen einer vollendeten Unabhängigkeit brachten Gedanken und neue Bücher von überallher mit. Ein Niveau, auf dem man schon die Weltstadt unter sich fühlte; eine bestimmte Grenze des heute Möglichen.



FALTSCHEMEL (IN DER MITTE) UND ZWEI STÜHLE. FLORENZ, 16. JAHRHUNDERT
AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN

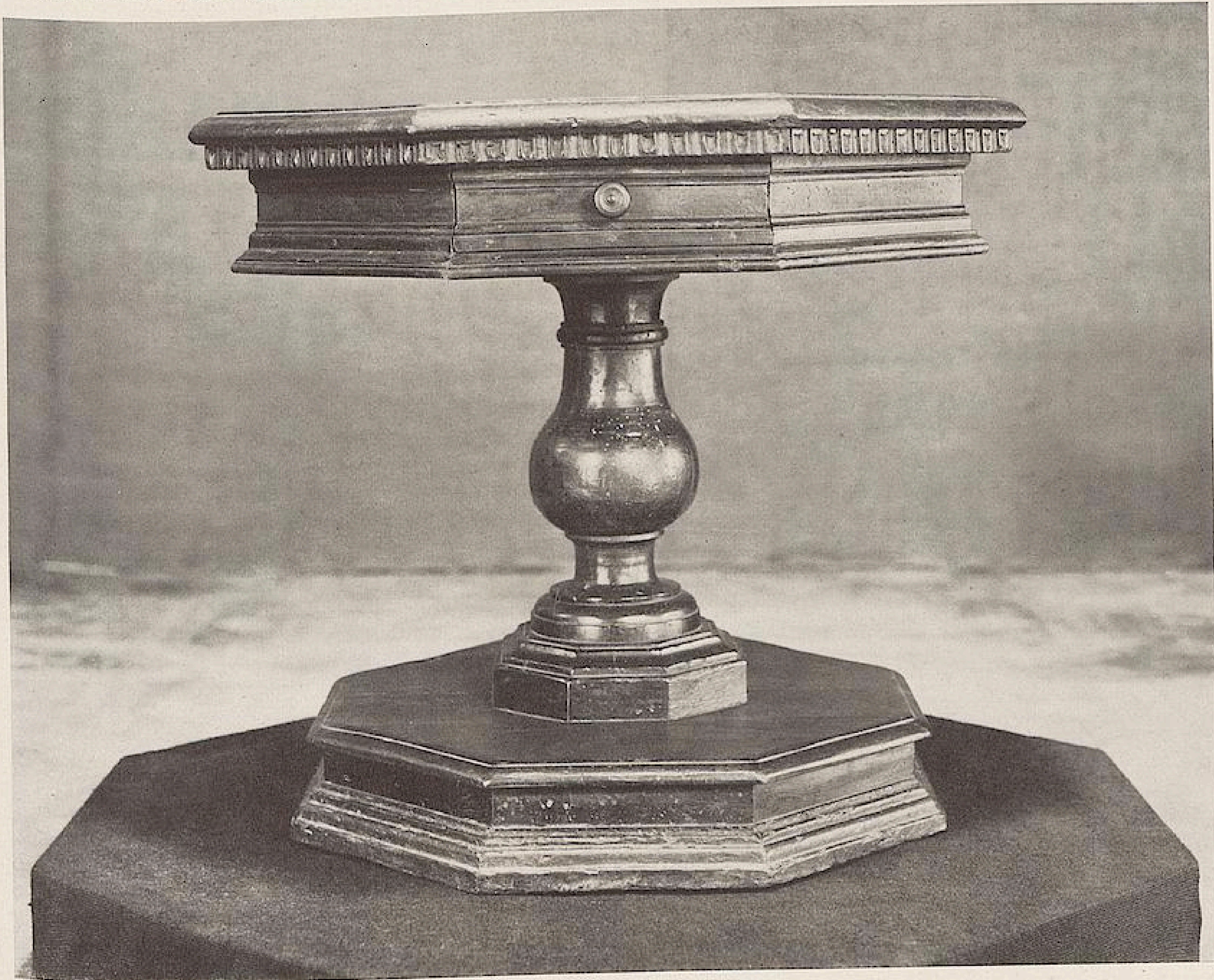
An dem skeptischen Intellektualismus nahm Herrmann kaum rechten Anteil; aber er liebte diese Geselligkeit und überstand sie gut. Er genoß dabei vor allem die schöne Freiheit und die freie Schönheit der Welt, und mit kindlicher Gläubigkeit wollte er dieser Welt die Freude an aller Schönheit wiedergeben, in der er sich so glücklich fühlen konnte. Zwischen ihm und dem Intellektualismus der Zeit lag eine Kluft. So war sein Verhältnis zur Wirklichkeit im Grunde schon ein schmerzliches. Er war eine unbefangenste Natur, und doch war er vor allem Wirklichen nie unbefangen. Ahnungslos in dem, was er damit tat, wich er der Realität überall aus. Und so kam der Intellektualismus als Lückenbüßer in seine Malerei. Er wollte sein inneres Verhältnis zur Schönheit ganz rein darstellen, wollte wissenschaftlich — an die Wissenschaft „glaubend", wie alle unwissenschaftlichen Menschen — die absolute Schönheit erarbeiten. Mit dem Neoimpressionismus begann er. Den variierte er zu einem eigensten Verfahren, mit dem er sich



TISCH, FLORENZ ODER SIENA. UM 1500
AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN

schrecklich quälte. Unvergeßlich ist mir die rührende Bescheidenheit, mit der er in seinem Atelier, das entlegen in einem Seitenflügel lag, vor seinen Bildern bat: „Sagt Ihnen das etwas?“ Aber seine Theorie durfte man nicht angreifen, dann wurde er energisch. Daß in seinen Bildern vor allem unsere Landschaft (in der er längst, auch als er noch die Winter in Berlin verbrachte, am intensivsten arbeitete), Garten, Blumen, Frühling und Herbst in entrückten Stimmungen lebten, hörte er gern; aber es war ihm eine Nebensache. Den neuen Weg zum realisierten absoluten Ideal wollte er finden. Und niemand folgte ihm am Ende.

Er war der reinsten Künstler einer, und die Tragödie seines Suchens ergriff um so mehr, als er sie heiter und ahnungslos lebte. Kurz vor dem Kriege war in Pretzfeld einmal ein großes ländliches Fest, das wir alle besuchten. Als wir um fünf Uhr zum Tee aufs Schloß kamen, überraschte man uns damit, daß die Gänge gefüllt waren von Frauen und Mädchen, deren seidene Farbenherrlichkeit etwas nie Erlebtes von Pracht in der alten Architektur schuf. Keine Brücke führte von uns Heutigen zu dieser alten Welt; es war etwas Unheimliches dabei. Und Herrmann, der den Lehrsatz von den Kontrasten erwog, hatte viel zu tun mit der Abwehr der zudringlichen Frage, warum er das nicht male. — Ein andermal saßen wir bei Muggendorf am Waldrand und staunten in eine Schlucht hinunter, in der die Abendschatten sich zunehmend schlossen. Herrmann entwickelte das Prinzip der Trichter-Komposition, des Dreiecks im Gleichgewicht. Siegmund Bing saß neben ihm; wollte plötzlich nach Herrmanns Halsausschnitt greifen, und sagte dann zögernd: „Verzeihen Sie, Herr Professor — eben ist eine Pferdefliege in Ihre Trichterkomposition gefallen!“ — Und um uns war das große Abendschweigen.



ACHTECKIGER TISCH, FLORENZ, MITTE DES 16. JAHRHUNDERTS
AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN

Wer allein lebt, für den kann der Erfolg zu einer gleichgültigen Sache werden. Wer aber in der großen Welt sich eingefügt hat, für den ist es bitter, eines Tages zu sehen, wie die Welt Erfolge schafft, Erfolge schätzt und Menschen nie zu achten weiß. Als die Geltung des Impressionismus erschüttert war, dem Herrmann sich immer entgegengesetzt gefühlt hatte, sah er sich selbst schon fast vergessen; die brutale Malerei lärmender Nihilisten, die gröhlend an die



SCHREIBSCHRANK
FLORENZ, 15. JAHRHUNDERT
AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN

Pforten des Reichtums schlugen, fand den Beifall derer, für die Herrmann zu schaffen gedacht hatte. Dem wilden Lärm wurde der Erfolg unter jenen Menschen, zwischen deren leisen Manieren Herrmann einmal mit seinem odi profanum sich daheim gewähnt hatte. In dem wilden Geschwätz, das die neue Kunstübung zunehmend umbrandete, wurde seine lehrhafte Stimme viel zu schwach. Und dann kam die Schicksalswende des ganzen Landes, in der alles Leben von einst sich wandelte. Herrmann sah sich wie in einen Abgrund gerissen. In dem stiller gewordenen Pretzfelder Schlosse lebte er nun als einer der Einsamsten.

Fast bis zu seinem siebzigsten Jahre war Curt Herrmann von einer großen Frische und aristokratischer, gelassener Heiterkeit gewesen, und ließ in seinem Äußeren seine Jahre so wenig als seine Lebensmühen um das Werk erraten. Dann kam ein plötzliches Abrechnen, Abbrechen. Niemand von uns weiß, was wirklich in ihm vorging; aber wir sahen mit Traurigkeit, daß er plötzlich ein von Grund aus veränderter alter Herr geworden war. Er hörte zu malen auf, und sprach nie mehr über seine Theorien. Wenn ich nach Pretzfeld kam, redeten wir nur noch von gemeinschaftlichen Erinnerungen. An einem Winterabend saßen wir einmal in leiser Unterhaltung nahe beim Ofen; ein Zufall ließ uns in Menzels Holzschnitten blättern. Herrmann wurde aus seiner Melancholie langsam aufgerüttelt und ging mit einer Begeisterung auf die Blätter ein, die ich vor Menzel bei ihm noch nie gesehen hatte. „Wenn man das ansieht, weiß man doch, daß man einfach gar nichts kann!“ Ich wollte ihn aufreizen, ihn auf das eigene Malen zurücklenken, wie man einen Kranken schmeichelnd lenkt. „Ach, lieber Freund — ist doch alles Blödsinn gewesen!“

ALTE ITALIENISCHE MÖBEL
BEI HERRMANN GERSON

Die Geschichte des Möbels beginnt nicht früher als im fünfzehnten Jahrhundert. Unsere Kenntnis älterer, mittelalterlicher Möbelformen ist erstaunlich gering, und das scheint nicht nur daran zu liegen, daß die Überlieferung versagt, sondern auch daran, daß die Wohnbedürfnisse des mittelalterlichen Menschen mit einem sehr viel geringeren Hausrat befriedigt waren, als die wachsende städtische Kultur der neuen Zeit erforderte. So kann man wohl behaupten, die italienische Frührenaissance habe, vielfach gewiß auf Anregungen der Antike zurückgreifend, die Urformen des modernen Möbels erzeugt, und es erklärt sich hieraus der Eindruck zeitloser Geltung, die gerade die frühen Typen des Renaissancemöbels bewahrt haben.

Man findet diesen Eindruck bestätigt in der schönen Ausstellung alter italienischer Möbel, die Herrmann Gerson jetzt veranstaltet. Diese Truhen und Bänke, diese Schränke und Tische sind in ihren einfachen Grundformen uns minder fremd geworden als die überreich verzierten und geschweiften Möbel des Barock, die aus den Salons des achtzehnten Jahrhunderts in die Wohnräume der sehr anders gearteten und gekleideten Gesellschaft unserer Zeit sich hinübergerettet haben. Gewiß hat das wachsende Luxusbedürfnis reichere Formen und der Wunsch nach Bequemlichkeit angenehmere Sitzmöbel erzeugt, als sie die strenge Kunst der primitiven Meister kannte. Aber dem Geschmack einer Zeit, die sich des Ornamentes so gründlich entäußert und die Wohnungen von überflüssigem Plunder gereinigt hat wie die unsere, sind die architektonisch gebauten Möbel der Frühzeit näher als ihre malerisch bewegten und plastisch dekorierten Nachfahren.

Gute und echte Möbel der italienischen Renaissance sind heute seltener als harmlose Italienreisende glauben mögen, die in den Läden der Antiquitätenhändler die Erzeugnisse einer blühenden Fälscherindustrie kennen lernen. Die Möbel, die Gerson zeigt, stammen fast alle aus einer alten und bekannten Sammlung. Nicht wenige sind in der Literatur genannt und in Abbildungen publiziert. Es gibt Kostbarkeiten darunter, wie die zwei großen Florentiner Kredenzen des sechzehnten Jahrhunderts, eine seltene Reihe von Tischen, deren zierlichster das Urbild einer ganzen Gattung französischer Renaissancemöbel darstellt. Zwei Faltstühle, die man Dante-Sessel zu nennen pflegt, und deren Form wohl

noch auf den fahrbaren Hausrat alter Zeiten zurückweist, sind in ihrer tadellosen Erhaltung ebenso seltene Stücke wie der aus Holzstäben konstruierte, zusammenfaltbare Sessel, der traditionell als Savonarola-Stuhl bezeichnet wird, wie endlich der eleganteste in dieser Reihe, der fein geschwungene Schemel, den Rafael dem Papst Julius II. auf seiner „Messe von Bolsena" als Armstütze gab.

Ein reich ausgestatteter, von Frida Schottmüller mustergültig bearbeiteter Katalog wird die Erinnerung an diese schöne Ausstellung bewahren, deren Besuch nicht dem Sammler allein empfohlen sei. Denn jene Stimmung der Sauberkeit und Klarheit, der unaufdringlichen Zweckerfüllung, die wir an dem guten Möbel unserer Zeit schätzen, geht nicht minder von diesem altertümlichen Hausrat aus, der trotz seiner vielfach der Architektur nachgebildeten Profile und Gesimse, Pilaster und Säulen in seiner einfachen und schlichten Erscheinung vorbildlich für alle spätere Möbelkunst geblieben ist. —r.



CHARLES CRODEL, KARTON ZU EINEM MUSIKZIMMER. AUSSCHNITT

AUSGESTELLT IN DER JURYFREIEN KUNSTSCHAU

JURYFREIE KUNSTSCHAU

In einer Zeit wie der unseren, der es an der Sicherheit einer einhelligen künstlerischen Überzeugung fehlt, wird der Grundsatz der Juryfreiheit zur einzig möglichen Ausflucht in dem Dilemma mangelnder Einheit des Urteils. Aus dem Chaos aber, in das eine vollkommen unjurierte Ausstellung sich lösen muß, gibt es wiederum nur den Ausweg der Diktatur, den Hermann Sandkuhl mit Takt und Geschicklichkeit zu finden gewußt hat. Dieser Maler besitzt die seltene Fähigkeit, sich in das Wesen anderer Künstlerpersönlichkeiten einzufühlen. Weil er alles versteht, läßt er vieles gelten. Auch er übt eine Jury, indem er seine Künstler, wenn nicht anders, so durch die Art der Hängung bevorzugt. Aber er juriert weniger die Leistung als die Persönlichkeit. Ist er von der Reinheit eines Willens überzeugt, so kritisiert er nicht die Form seiner Verwirklichung im Werke.

Für einen Ausstellungsleiter, der nichts sein soll als ein Mittelsmann der Künstler, ist dieser Optimismus der Bescheidenheit die beste Tugend. Der Kritiker darf ihn nicht teilen, da sein Urteil nicht den Willen, sondern die Leistung zu treffen hat. Die Spanne aber zwischen diesen beiden Polen des Schaffens ist oft weit, selbst in den anmutigen Kompositionen des phantasiebegabten Charles Crodel, der in einem großen Entwurf für ein Deckengemälde tiepoleske Kühnheiten zu erneuen wagt. Der Reiz der Skizzenhaftigkeit bleibt der beste Teil dieser Wandbilder, die das letzte vorwegnehmen. Überzeugend setzt sich die starke Begabung des Bildhauers Gerhard Marcks durch. Erinnert seine Gestalt der „Prophetin" an Rodins Balzac, so ist sie doch eigenartig genug, um als ein starker Wurf bezeichnet zu werden. Man möchte wünschen, dieser Künstler sollte den letzten Mut zur Unbefangenheit finden, um sich von Absichtlich-



HANS SPIEGEL, FRAU, DIE SICH UMWENDET
AUSGESTELLT IN DER JURYFREIEN KUNSTSCHAU

keiten zu befreien, die noch die reine Wirkung seiner Werke beeinträchtigen.

Aus der Überfülle mögen ein paar Namen noch herausgehoben sein: Der Ulmer Maler Wilhelm Geyer versucht sich mit Talent auf dem nicht ungefährlichen Wege, den Kokoschka gezeigt hat. Der Dresdener Franz Frank wagt sich mit jugendlicher Kühnheit an vielfigurige Kompositionen. Gustav Wiethüchter fordert Achtung durch die Beherrschtheit einer Kunst, der es an den natürlichen Antrieben allerdings zu fehlen scheint. Willy Kriegel gehört zu den starken malerischen Begabungen, deren Geschicklichkeit sie mit der Gefahr rascher Entartung bedroht. Hans Spiegel verrät, freilich unter dem Einfluß Hofers, eine entschiedene Anlage.

Die Juryfreie Kunstschau hat in diesem Jahre die Novembergruppe zu Gast geladen, die ihr zehnjähriges Dasein begeht. In den Revolutionstagen geboren, ist diese Künstlervereinigung mehr auf die Gemeinschaft der Gesinnung als der Form begründet. Feiert man mit der Ausstellung alter Revolutionsbilder die Erinnerung an vergangene Zeiten, so zeigt sich, wie vergangen, wie vorgestrig diese gemalten Bilderbogen erscheinen, die nicht ein Erlebnis künstlerisch gestalten, sondern agitatorisch illustrieren. Delacroix' Barrikadenbild, Rethels Totentanz von 1848 haben an ihrer unmittelbar hinreißenden Wirkung noch nach hundert Jahren nichts eingebüßt. Dix' Barrikade, Grosz' Wintermärchen sind schon nach zehn Jahren Kuriositäten, die nur noch in einem Panoptikum der Revolutionszeit ihren Platz haben. Mit Gesinnung allein macht man keine Kunst. Die schöpferischen Kräfte unter den Genossen von einst haben sich längst von jener Novembergesinnung befreit, die sie einmal zusammengeführt hat. Ein Bau wie der deutsche Pavillon in Barcelona von Mies van der Rohe, der in Aufnahmen gezeigt wird, ist nicht Zeuge einer Gesinnungsgemeinschaft, die von der Novembergruppe in ihrem Programm aufs neue gefordert wird, sondern einer reifen persönlichen Künstlerschaft.

Auch die italienischen Maler, die sich in der Gruppe der Novecento zusammengeschlossen haben, sind von den Abwegen futuristischer Verstiegenheit längst wieder zu den Formen der Tradition zurückgekehrt und haben den Blick anstatt in die Zukunft in die Vergangenheit gerichtet. Man sieht in der Ausstellung der Novembergruppe noch einige von den verstaubten Abgeschmacktheiten der gleichen Künstler, die nun gar nichts mehr von Auflösung und Zerstörung der Form wissen wollen, die gestern Revolutionäre zu sein glaubten und heute zu der rettenden Tradition zurückgekehrt sind, die jedem sein Stückchen Natur bescheiden im Bilde zu gestalten hilft.

Glaser.

DAS ALLGEMEINE LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER

IM VERLAG E. A. SEEMANN

Kürzlich ist wieder ein Band des großen Künstler-Lexikons erschienen, der XXIII. Das Sorgenkind der Kunstwissenschaft wächst kräftig heran.

Ulrich Thieme hat vor dreiunddreißig Jahren den Entschluß gefaßt, das gewaltige Werk aufzubauen. Was der alte Nagler ohne jede Hilfe unternommen und mit unbegreiflicher Ausdauer zu Ende geführt hat, konnte nur durch Heranziehung vieler Spezialforscher wiederum gewagt werden. Damit aber war eine schwierige Organisation verbunden, der Thieme seine ganze Arbeitskraft gewidmet hat. Es galt die gesamte kunstgeschichtliche Literatur durchzuarbeiten, um die Liste der Namen zu gewinnen, ferner die Mitarbeiter zu wählen, endlich für Einheitlichkeit der Texte Sorge zu tragen. Thieme hat das Lexikon als seine Waise hinterlassen; als er vorzeitig einer tödlichen Krankheit verfiel, mit Sorgen an die Zukunft des Werkes gedacht. Je gewissenhafter er sich bemüht hatte, im Plane allen Anforderungen an Universalität und Richtigkeit zu genügen und jeweils die sachkundigsten Spezialisten zu verpflichten, um so bedenklicher schwoll der Stoff an. Freilich wurde das Lexikon nicht zuletzt durch die Quantität der Angaben das bei weitem beste Künstlerlexikon, aber mit dem Umfange dehnte sich die Arbeitszeit und drohte die Gefahr, daß der allzu groß angelegte Bau nicht zu Ende geführt

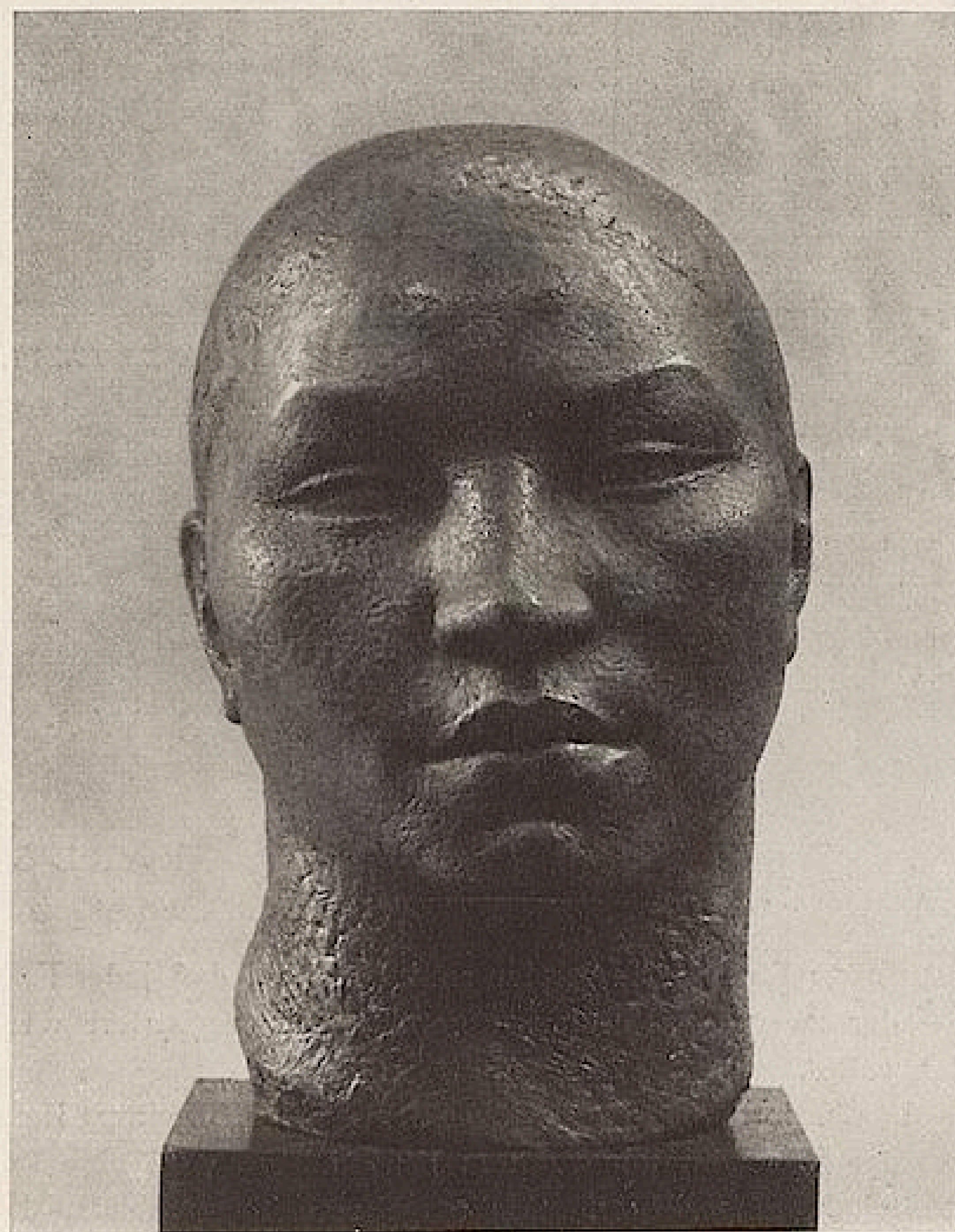


VICTOR TISCHLER, SCHREIBENDE FRAU
AUSGESTELLT IN DER GALERIE J. CASPER

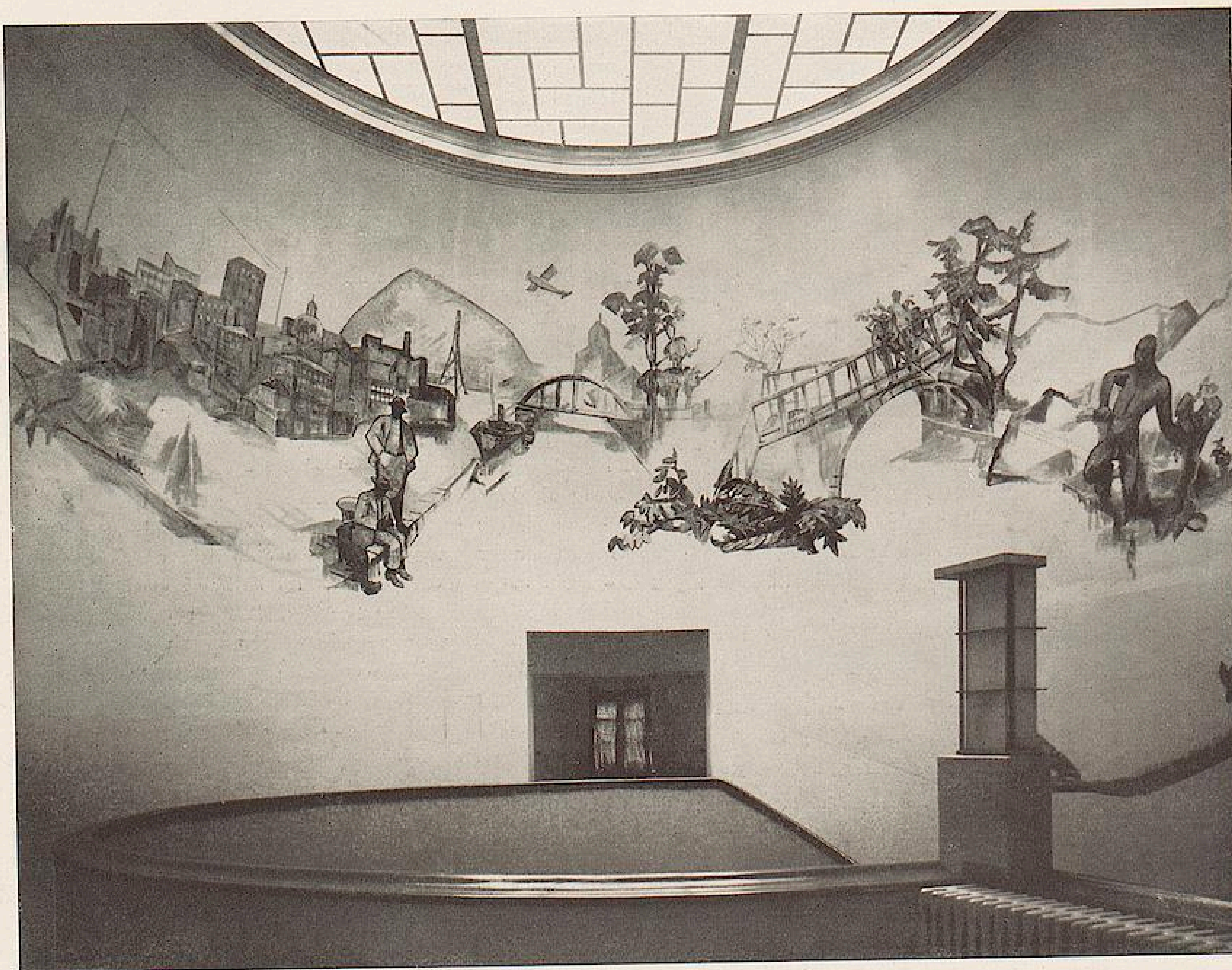
werden könnte. Nach zehnjähriger Vorbereitung kam Thieme 1907 mit dem 1. Band heraus. Seitdem ist in jedem Jahr ein Band erschienen. Der jetzt ausgegebene Band reicht bis Mander. Damit scheint ungefähr die Hälfte des Stoffes bewältigt zu sein, und der Abschluß stünde in weiteren dreiundzwanzig Jahren in Aussicht. Zum Glück liegt aber der Fall anders. Eine Durchsicht des neuen Bandes gibt die beruhigende Gewißheit, daß die Redaktion eine radikale Kürzung der Artikel erzwungen hat. Ich sehe in dieser Beschränkung, die vermutlich in dauerndem Kampfe mit den Mitarbeitern durchgesetzt wurde, die Rettung des Werkes. Es mag schwer genug sein, dem Gelehrten einen Teil seiner Forschungsresultate zu streichen und den Schriftsteller von der süßen Gewohnheit des Geistreichseins abzubringen. Eine kluge Neuerung, durch die viel Raum gespart wird, besteht in der Einführung einer kleineren Drucktype für die Verzeichnisse der Kunstwerke und für gelehrte Notizen. Wenn ich richtig messe, dürfte bei strikter Anwendung der neuen Methode mit weiteren neun Bänden das glückliche Ende zu erwarten sein.

Offenbar hat der Nachfolger Thiemes, Hans Vollmer, die in der Anlage des Werkes liegenden Gefahren deutlich erkannt und die Energie aufgebracht, allen Mitarbeitern die spezifische Lexikon-Aufgabe klarzumachen. Die Daten und reichliche Hinweise auf die Literatur: darauf kommt es an; Vermutungen, subjektive Urteile sind völlig auszuschalten. Der Artikel Lionardo da Vinci im XXIII. Band ist kürzer als der über Alfred Kubin im XXII.

Kürzungen, die das Fortschreiten der Arbeit erleichtern, sind heute nötiger als je. Die verschlechterten wirtschaftlichen Verhältnisse erschweren auch dem opferwilligsten Verleger die Durchführung eines so großen Unternehmens. Nachdem der Herausgeber bewiesen hat, daß er der Mann ist, das Schiff zu erleichtern und zu steuern, sollten die staatlichen Stellen, sollte „die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft“ mit gesteigertem Vertrauen helfend eingreifen. Die Notgemeinschaft ermöglicht das Erscheinen wissenschaftlicher Publikationen von jeder Art und macht ihre Subvention abhängig von dem Wert und der Bedeutung der Arbeit, deren Verfasser sich um Unterstützung bemüht. Die Entscheidung, ob die Drucklegung einer gelehrten Abhandlung die Forschung erheblich fördere oder im Interesse der Allgemeinheit erwünscht sei, mag oft den sachkundigen Beratern schwer genug fallen, und an Kritik dieser Entscheidungen hat es nicht gefehlt. Im Falle dieses Lexikons ist die Frage leicht zu beantworten, da Wert und Nützlichkeit des Unternehmens allgemein anerkannt sind, von keinem Standpunkte bezweifelt werden können, und das von Deutschland aus unternommene, unter reger Beteiligung ausländischer Forscher durchgeführte Kompendium dem deutschen Namen Ehre zu machen höchst geeignet ist. Max J. Friedländer.



DORA GORDINE, PORTRÄTBÜSTE. BRONZE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN



GRAF LUCKNER, WANDMALEREIEN IM TREPPENHAUS DER POLIZEISCHULE CHARLOTTENBURG

NEUE WANDMALEREIEN

VON

KARL SCHEFFLER

Aufträge für Wandmalereien sind so selten, daß jeder Fall, der zu guten Resultaten geführt hat, registriert werden sollte.

In Charlottenburg, gegenüber dem Schloß, in einem Haus aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, wird eine Polizeischule eingerichtet. Das umgebaute Treppenhaus, das eine hohe, rund fortlaufende, bis zum Oberlicht reichende Wandfläche aufweist, ist vom Grafen Luckner bemalt worden. Der Künstler hat auf hellem Leimfarbegrund mit Kaseinfarben improvisatorisch Gestalten, Landschaftsmotive, Ranken und spielendes Kleingetier dargestellt. In einer lebendig schmückenden Weise ist alles aus dem Grundton leicht und gefällig entwickelt. Die Malweise hat etwas Aquarellartiges, und die Komposition, die beträchtliche Schwierigkeiten zu überwinden hatte, ist so wohl verborgen, daß alles wie eine Eingebung des Augenblicks erscheint. Diese Wandmalereien sind viel besser als die bisher bekannt gewordenen Bilder Luckners; die Begabung scheint hier erst das ihr eigene Betätigungsfeld gefunden zu haben. Die Gestalten, vor allem die Akte, muten freilich noch akademisch an; auch zeigt das Rankenwerk noch wenig Mannigfaltigkeit. Für einen ersten Versuch — oder einen zweiten, Luckner hat auch in Cappenberg ähnliches gemacht — ist die Leistung aber ansprechend und hoff-

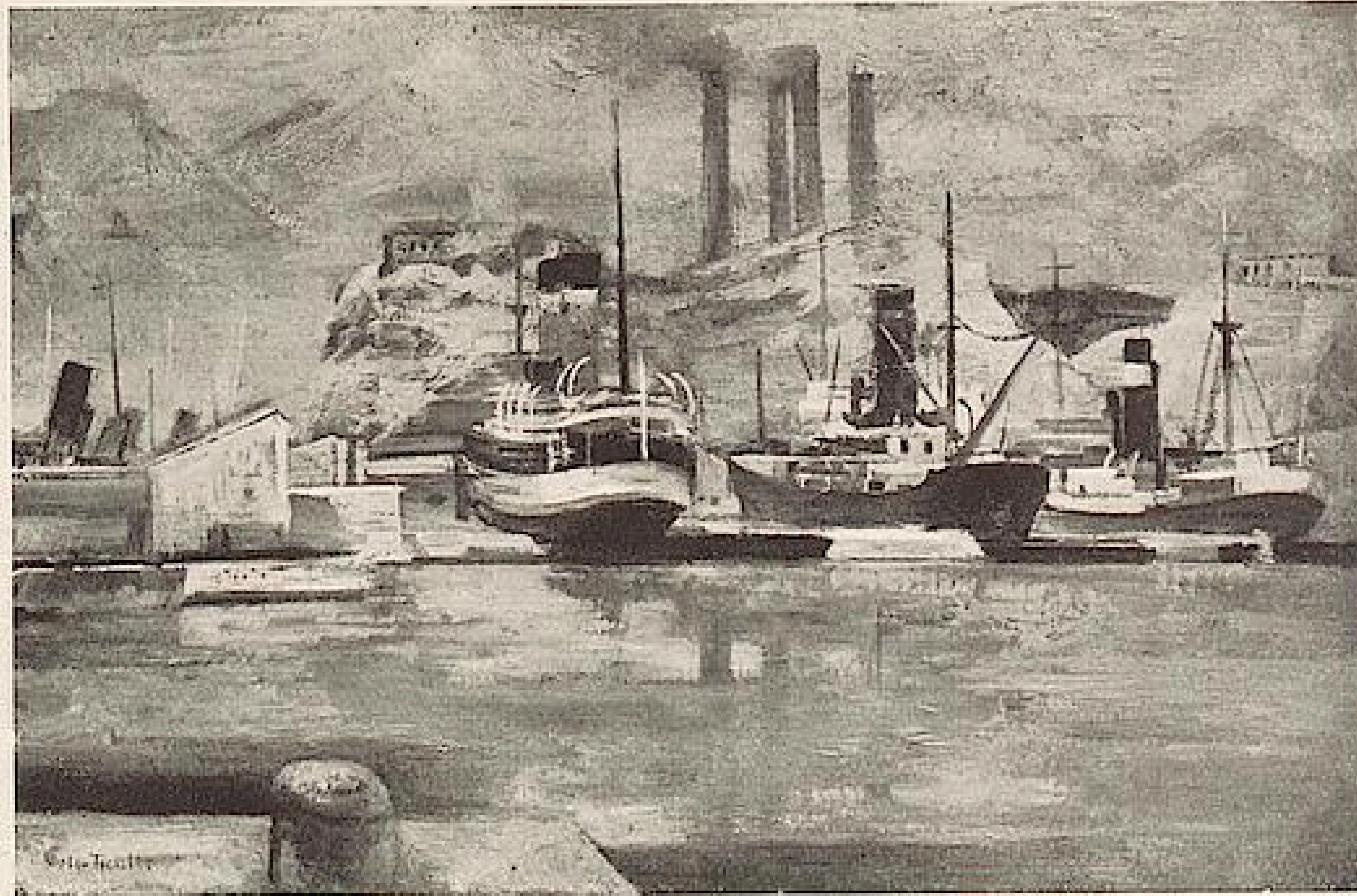
nungsvoll. Diese Wandmalereien sind nicht vom Staffeleibild abgeleitet, sondern, wie es sein muß, von den Traditionen guter Dekorationsmalerei. Ein Vorzug ist es, daß der Maler darauf verzichtet hat, Motive aus der Tätigkeit der Polzei zu verwenden, daß alles in der Sphäre des Gleichnishaften, heiter Naturhaften und Ornamentalen bleibt. Das Ganze — nicht das Einzelne — erinnert sowohl an Slevogt wie an Walser, an barocke Dekorationen und entfernt auch an Ostasiatisches. Die Wandfläche wird zur Luft und das etwas enge schlotartige Treppenhaus mit den sich rund hinaufwindenden, allzu schwer wirkenden Stiegen erscheint dadurch weit und offen.

Solche Aufträge vermögen jungen Malern nicht nur Beschäftigung zu geben, sondern sie können ihnen auch zu einer Schule werden. Gelegenheiten werden sich vor allem dort ergeben, wo Behörden Einfluß haben. Wie es auch hier der Fall war. Vielleicht kann das Kultusministerium weiterhin sorgen, daß in dieser Weise praktische Künstlerhilfe und Kunstpflege verbunden wird.

*



GRAF LUCKNER, WANDMALEREIEN IM TREPPENHAUS DER POLIZEISCHULE, CHARLOTTENBURG



VICTOR TISCHLER, DOCK MIT SCHIFFEN IN MARSEILLE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE J. CASPER, BERLIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

Dora Gordine, eine geborene Russin, die in Paris arbeitet, ist für Deutschland ein neuer Name. Sie stellte Bronzen in der Galerie Flechtheim aus. Das beste sind die Köpfe, weil sie sichtbar unter dem Einfluß Despiaus entstanden sind, der ein gutes Vorbild ist. Im ganzen wirken die Arbeiten etwas gleichmäßig, doch bezeugen sie alle ein solides Können. Weniger beherrscht ist der große Akt. Innerhalb deutlich sichtbarer Grenzen ist diese sich anlehnende Frauenkunst vortrefflich.

Auch Paul Strecker ist ein Neuer. Er stellte Bilder bei Flechtheim aus. Gut gelingt ihm, in Form und Farbe, die Vereinfachung, obwohl das Hineinzeichnen mit dem Pinselstil, oder was so aussieht, leicht Manier werden könnte. Seine Malerei, in der sowohl München wie Paris enthalten ist, hat etwas Klanghaftes und natürlich Dekoratives. Freilich streift sie das Kunstgewerbliche. Zwei Wege stehen ihr offen: ein bequemer und ein mühsamer.

Erwin Hefter, der dritte Neuling, hatte sein Debut in der Galerie J. Casper. Der im Katalog abgebildeten Photographie nach ist es ein junger Maler mit nazarenisch mildem Augenaufschlag, der sich in sozialen Kraßheiten — im Sinne seines Lehrers Dix — gefällt und sich „seine Bedrängnisse vom Halse malt". Er tut es mit anklägerischer Gesinnung und nach Rezepten, aber mit wenig eigener Gestaltungskraft. Immerhin ist eine Energie vorhanden. Entscheidend für das Talent wird sein, was er beim zweiten Mal zu zeigen haben wird.

Felix Meseck stellte Bilder und Radierungen in der Galerie Ferdinand Möller aus. Man kennt ihn als einen verspäteten Romantiker mit Nazarenerzügen und Symbolgelüsten. Seine Kunst ist still und hat, bei aller Anlehnung, etwas Besonderes. Vor allem in der Farbe ist ein eigener süß wehmütiger Klang. Die Bilder sagen menschlich etwas aus.

Bilder Victor Tischlers zeigt die Galerie J. Casper jetzt. Sie verraten einen Maler von Geschmack, der sehr ernst an sich arbeitet und keinen Ton, keine Form leichtsinnig hinsetzt. Für heute mag diese Notiz genügen; wir kommen im nächsten Heft nochmals auf die ehrlichen Arbeiten Tischlers zurück.

In der Galerie Ferdinand Möller hatten auch die „Blauen Vier", die ehemals „Blaue Reiter" waren, ausgestellt: Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Paul Klee. Sie sind alle schon in die Jahre gekommen und gelten hier und da als Klassiker. Es ist aber nicht viel mehr von ihnen zu sagen, als daß sie sich selber treu geblieben sind. Nur von Klee wäre mehr zu sagen; das kann gelegentlich seiner Ausstellung in der Galerie Flechtheim nachgeholt werden. K. Sch.

25 JAHRE R. PIPER & CO., VERLAG

Der Münchener Verlag sieht auf eine fünfundzwanzigjährige Tätigkeit zurück. Er benutzte den Anlaß zu einem Rechenschaftsbericht in einem stattlichen Buch und in einer Ausstellung in den Räumen der Berliner Sezession. Der Verlag Piper gehört zu den sehr wenigen deutschen Verlagen, die ein Gesicht haben, die aus persönlicher Passion entstanden und dem Sinn dieser Entstehung treu geblieben sind. Sieht man so die Bücher und Mappenwerke beisammen, liest man die Namen der Autoren und die Titel ihrer Werke, nimmt man die Sorgfalt der Herstellung wahr und erkennt man den Willen zur Qualität in allem, so fühlt man ehrliche Bewunderung. Über das Grundsätzliche einiger Unternehmungen kann man anderer Meinung sein. Zum Beispiel

über die Frage von Original und Reproduktion, die von den sogenannten Piper-Drucken und von gewissen Drucken der Marées-Gesellschaft zur Diskussion gestellt wird. Wir sind anderer Meinung. Dieses festgestellt, muß man aber sagen, daß das Programm in höchst charaktervoller Weise durchgeführt worden ist, mit Verantwortungsgefühl und einer fast fanatischen Hingabe. Der Verlag hat sich einen Namen gemacht und ist innerhalb der neuen deutschen Geistesbewegung ein wichtiger Faktor geworden. K. Sch.

WIEN

Das Künstlerhaus veranstaltet eine Ausstellung der Vereinslosen, der Nichtarrivierten, die sich als eine notwendige Ergänzung des offiziellen Kunstbetriebs betrachten; ihre Vereinslosigkeit ist bei vielen eine zufällige, bei einzelnen eine nur vorübergehende Eigenschaft. Hier bliebe der Gedanke an unverbrauchte Kräfte, die die Kunst unterirdisch nähren, ziemlich fern, wenn nicht ein ungarischer Gast da wäre, Péter Benedek, von dem in seiner Heimat und auch im Ausland, wo man ihn kennen gelernt hat, viel gesprochen worden ist. Er ist ein Bauer, den sein Trieb zur Kunst in dem Dutzend Jahren, seit er entdeckt wurde, wohl aus seiner früheren Beschäftigung, aber nicht aus seinem natürlichen Boden gerissen hat; schon dadurch, daß er Bauer geblieben ist, unterscheidet sich Benedek von den vielen anderen, die man im Lauf der letzten Jahre aus den verschiedensten Berufen der notleidenden Kunst als Heiland zugeführt hat. Von diesen Nichtkünstlern als Künstlern, die im modernen Ausstellungsensemble eine stehende Figur geworden sind, unterscheidet sich Benedek durch seine Echtheit. Er hat in Zeichnung und Farbe Töne, die tatsächlich aus der untersten Tiefe des Volksmäßigen kommen; Dinge, deren Wurzeln wir in den Erzeugnissen der Volkskunst — und hier speziell der ungarischen Volkskunst — und deren Blüten wir bei Gipfeln wie Van Gogh und Rousseau finden. Benedek sieht die Welt noch heute als Bauer, aber als ein Bauer, der ein Künstler ist; er hat die schöpferische Hingabe an die Einzeldinge, die sie zu Symbolen erhebt. H. T.

FRANKFURT a. M.

Im Frankfurter Völkermuseum befindet sich zurzeit eine sehenswerte Ausstellung altperuanischer Kunst, die einen Teil der Ausbeute der vom Frankfurter Forschungsinstitut veranstalteten und von Professor Richard N. Wegner geleiteten Expedition nach Bolivien (1927—1929) der Öffentlichkeit zugänglich macht. Am stärksten ist neben Erzeugnissen der Weberei und der Heimkunst die altperuanische Keramik vertreten. Halbplastiken und Gefäße der Naczakultur, der archaischen Tiuhuanacukultur, der Chimukultur Nordperus und der südlichen Küstenkulturen des Landes vermitteln mit ihrer eigenartigen Ornamentik und den düsteren Farben der Bemalung dem Besucher den Eindruck einer mehrtausendjährigen Kulturperiode, die mit der spanischen Invasion in Südamerika ihr Ende fand. — Noch nicht erwähnt wurde an dieser Stelle das schon im Jahre 1925 begründete und seitdem der Öffentlichkeit zugängliche Hans Thoma-Archiv, das in dem Hause Eduard Küchlers, des Frankfurter Freundes, von der Familie Bergmann-Küchler (mit Unterstützung der Stadt) gestiftet worden ist. Diese Sammlung stellt eine dauernde und zugleich höchst persönliche Nachwirkung von Thomas Frankfurter Zeit (1876—1899) dar, in einer Umgebung, die dem Meister selbst durch viele Jahre hindurch vertraut war und wo er in Gemeinschaft mit den Familien Küchler und Eiser, mit Steinhausen, Burnitz, Simon Ravenstein, Pidoll, Trübner und Henry Thode einen Kreis bedeutender Freunde um sich schloß. In der nahezu unverändert gelassenen Wohnung Küchlers mit der großen Bibliothek sind etwa vierzig Gemälde aus Thomas glücklichen Frankfurter Jahren vereinigt geblieben. Daneben vermitteln Erinnerungen persönlicher Art das Menschliche des Meisters. Neuerdings ist das Bildnis Henry Thodes vom Jahre 1890, als dieser Direktor des Städel war, der Sammlung hinzugefügt worden.

Curt Gravenkamp.



GERHARD MARCKS, PROPHETIN

AUSGESTELLT IN DER JURYFREIEN KUNSTSCHAU

MODERNE KUNST IN NEW YORK

Die New Yorker Universität hat im Winter 1927/28 eine „Gallery of living Art" eröffnet. Sie soll Studierenden und dem Publikum Gelegenheit geben die Werke der „progressive twentieth century painters" zu studieren. Sie steht mit diesem Unternehmen allein da unter den amerikanischen Universitäten. Die Bilder sind in Verbindung mit dem Lese-

saal ausgestellt, der auch von der Straße aus (Washington Square) für jedermann zugänglich ist. Es werden vorwiegend Aquarelle, Zeichnungen und kleine Ölbilder der nachimpressionistischen Franzosen ausgestellt (Braque, Cézanne, Chagall, Chirico, Dufy, Forain, Friesz, Juan Gris, Léger, Maillol, Marquet, Matisse, Pascin, Picasso usw.). Ausgezeichnet vertreten sind die Amerikaner Charles Demuth und John Marin. Deutschland und Österreich sind leider nicht vertreten. Verantwortlich ist A. E. Gallatin.

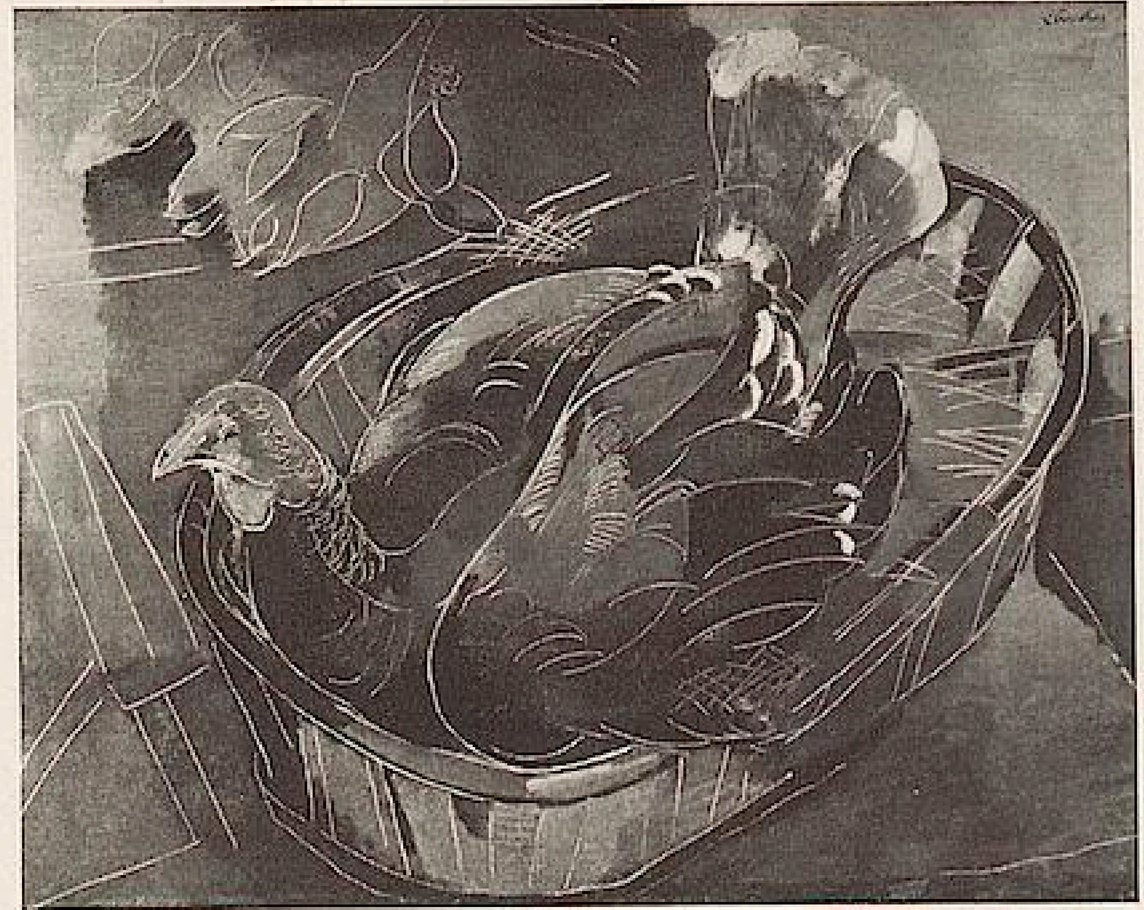
Jetzt steht auch die Eröffnung eines „Modern Art Museum" unmittelbar bevor. Es soll, ähnlich wie das Luxembourg-Museum den Louvre ergänzt, das Metropolitan Museum ergänzen. Es soll, mit andern Worten, der Galerie der alten Meister eine Galerie lebender, noch nicht historisch gewordener Kunst zur Seite gestellt werden, aus der spätere Zeiten schöpfen mögen, wenn das Urteil sich genügend gefestigt hat. Die erste Ausstellung soll am 1. November im Heckscher Building (Fifth Avenue) eröffnet werden und Werke von Cézanne, van Gogh, Gauguin, Renoir, Seurat usw. umfassen. Es sollen folgen amerikanische Künstler der letzten fünfzig Jahre, eine Daumier-Ausstellung, junge Franzosen, junge Mexikaner usw. Aus den Ausstellungen soll allmählich der Stamm des neuen Museums gebildet werden. Erst nach zwei Jahren soll mit Ankäufen begonnen werden. Nach zehn Jahren hofft man das größte Museum moderner Kunst in der Welt zu besitzen.

Der Prospekt spricht auch davon, moderne deutsche Kunst zu zeigen. Es würde die denkbar beste Gelegenheit für die in den U. S. A. fast ganz in den Hintergrund gedrängte neue deutsche Kunst sein. Eine repräsentative Schau neuer deutscher Kunst an dieser Stelle wäre das erste Ziel, das unsere Auslandspropaganda zu erreichen versuchen sollte. Die „Deutsche Kunstgesellschaft", die kürzlich mit einem Aufruf an die Öffentlichkeit getreten ist, hat die Veranstaltung von Ausstellungen jenseits der Grenzen sich zur Aufgabe gesetzt. Das Organ, das bisher fehlte, ist damit geschaffen. Es wird darauf ankommen, in welchem Geiste es seine Funktionen übt. Hier ist ihm eine wichtige Aufgabe gestellt.



EDOUARD MANET, LE JOURNAL ILLUSTRÉ

EHEMALS SAMMLUNG FAURE, ERWORBEN VON MRS. L. L. COBURN VON DER HOWARD YOUNG GALLERY, NEW YORK



PAUL STRECKER, TRUTHENNE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

*

Die neue Saison verspricht reich an Ereignissen zu werden: Kramhaar zeigt Bilder von Ingres und Delacroix bis Matisse; Knoedler plant eine Ausstellung von fünfzehn Bildern Renoirs und darauf eine vielversprechende Leihausstellung alter Meister: das Metropolitan-Museum bringt eine Gedächtnisausstellung des Amerikaners Arthur B. Davis; die Daniel Gallery wird junge amerikanische Kunst zeigen; der Department-Store von Sachs in der Fifth Avenue veranstaltet eine große Archipenko-Ausstellung; in den Kleinberger Galleries findet eine Leihausstellung flämischer Meister statt.

Die beiden großen Auktionshäuser Anderson Galleries und American Art Galleries sind verschmolzen worden.

Der Sammler Joseph Widener in Philadelphia wird dort ein Museum errichten, dessen Kosten sieben Millionen Dollar betragen.

In Boston wird ebenfalls ein Museum für Moderne Kunst im Sinne des Luxembourg-Museums.

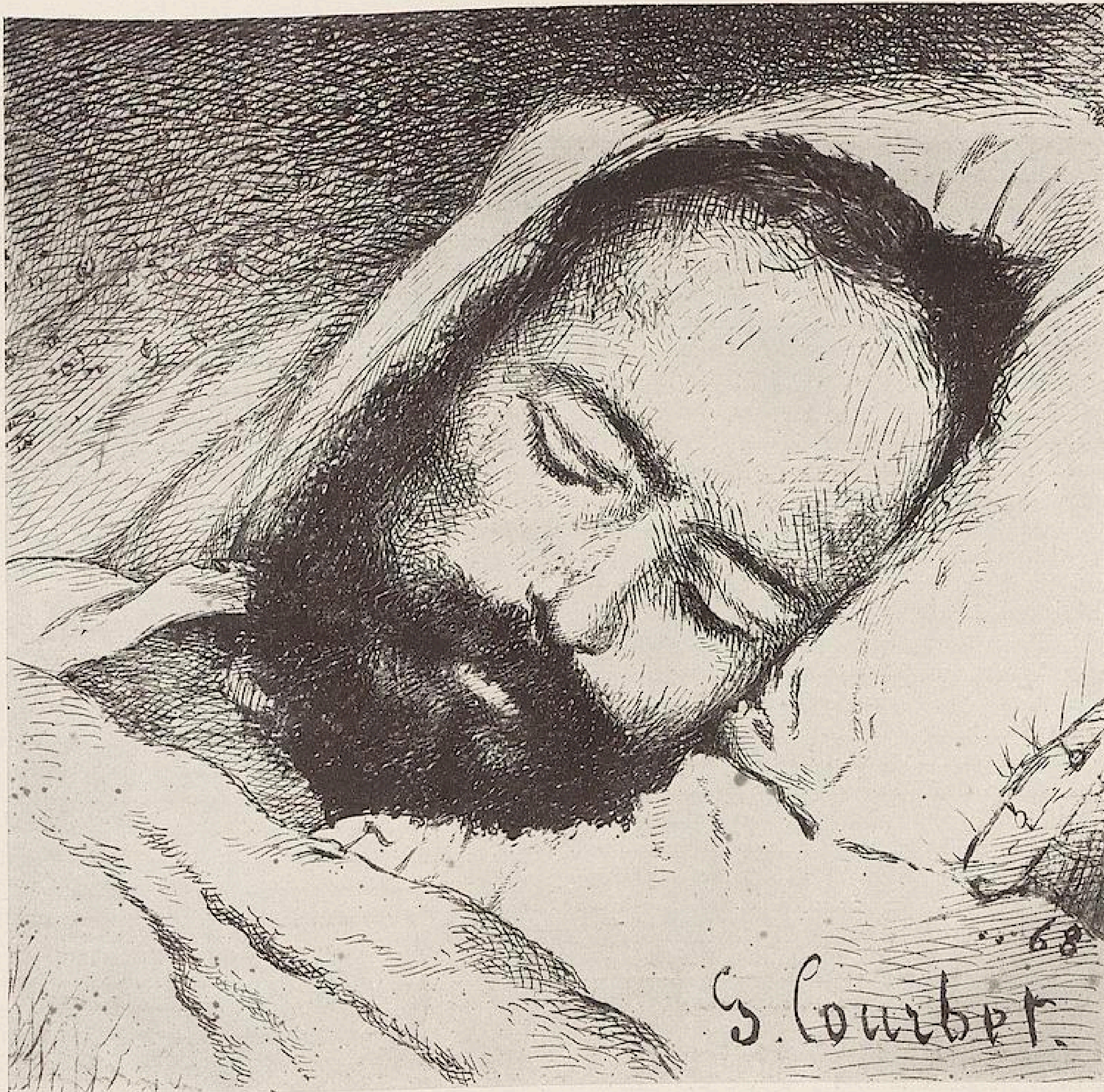
Max Epstein stiftete eine Million Dollar für ein Kunsthaus der Universität in Chicago.

*

Oberbürgermeister Boeß hat fünf Abgüsse eines kleinen Bronzebären mit nach Amerika genommen, um sie dort zu verschenken. Es war aber kein Bär von Gaul. H. P.

*

Anmerkung der Redaktion: Das im Heft XII, S. 479, reproduzierte Bild von Chase befindet sich im Besitz der Newhouse Galleries, New York.



GUSTAVE COURBET, PROUDHON AUF DEM TOTENBETT. LITHOGRAPHIE

AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT, MÜNCHEN

HUNDERT JAHRE FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Der Frankfurter Kunstverein, der in diesen Tagen auf sein hundertjähriges Bestehen zurückblicken konnte, ist eine Gründung Frankfurter Bürger und wohl durch eine Art von Reaktion auf ein fehlendes fürstliches Mäzenatentum hervorgerufen worden. In Frankfurt, wo man vor hundert Jahren im Vergleich mit anderen Städten in Bildungsfragen und ihrer kommunalen Propagierung etwas zurückstand, waren Johann Friedrich Städel und der Fürstprimas von Dalberg durch ihre epochemachenden Sammlungsgründungen unmittelbar Anreger zu einer Kultivierung des führenden Bürgertums. Die Gründung des Frankfurter Kunstvereins wurde im Jahre 1829 von Patriziern der Stadt wie Philipp Passavant, Alexander Bernus, Senator von Günderrode und anderen beschlossen. Zweck des Vereins war es zunächst, das einheimische Kunstschaffen durch Ankäufe von Kunstwerken zur Verlosung unter den Mitgliedern zu fördern, weiterhin aber die private und öffentliche Kunstpflege Frankfurts in die Hand zu nehmen: Denkmale, wie das Goethe-, das Gutenberg- und das Guillettdenkmal, die Kaiserbilder im Kaisersaal des Römers sowie Werke der damals zeitgenössischen Malerei, die sich noch heute im Städelschen Institut befinden, verdankt Frankfurt den Bemühungen seines Kunstvereins. Ferner umfaßte das Programm die tatkräftige Förderung der eingesessenen Künstlerschaft. Was wir heute

als spezifische Frankfurter Kunst im neunzehnten Jahrhundert schätzen, ist zu einem nicht geringen Teile dieser Initiative zu danken. Über diese lokale Kulturpolitik hinaus reichten die Bestrebungen des Kunstvereins durch gleichfalls schon relativ früh veranstaltete Ausstellungen von Werken auch auswärtiger Kunst. Seit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts haben diese Ausstellungen weit über Frankfurt hinaus auch Bedeutung für das gesamte deutsche Kunstleben gewonnen. Fast alle führenden Künstler der jüngsten Vergangenheit wurden in großzügig veranstalteten Ausstellungen gezeigt, wenn auch nicht verschwiegen werden darf, daß einige dieser Ausstellungen zu ihrem Zeitpunkt nicht mehr ganz aktuell waren. Die meisten von ihnen hatten jedoch bleibenden Wert. Wir erinnern an die Menzel-Ausstellung 1905, an die erste große Thoma-Ausstellung 1906, an die erste zusammenfassende Schau der Werke Liebermanns im Jahre 1907, an die Marées-Ausstellung 1909, an die Hodler-Ausstellung 1911 und an die unvergeßliche Ausstellung der klassischen Malerei Frankreichs im neunzehnten Jahrhundert im Sommer 1912. Im Herbst 1913 wurde Feuerbach vorgeführt, 1914 Munch und nach ihm Trübner, 1918 Lovis Corinth. Nach dem Kriege (1921, 1924) war es ein Hauptverdienst des Vereins, auf die Gestalt Beckmanns mit Nachdruck hingewiesen und sie mit dem Frankfurter Kunstleben innig verbunden zu haben. In den letzten fünfundzwanzig Jahren hat der Kunstverein auch große Aufwendungen für künstlerische, wissenschaftliche und soziale Zwecke gemacht.

Es war sicher ein guter Gedanke, zum Jubiläum eine Ausstellung gegenwärtiger Frankfurter Kunst zu veranstalten, nachdem im Jahre 1905 — aus Anlaß des fünfundsiebzigjährigen Bestehens — ein Überblick der Frankfurter Kunst im neunzehnten Jahrhundert gegeben und damit eine Vorarbeit für die große Berliner Jahrhundertausstellung des folgenden Jahres geleistet worden war. Die jetzige Ausstellung ist nicht retrospektiv — aber der Besucher wird rückschauend gestimmt, wenn er sie sieht. Er fragt sich: was ist noch gute Frankfurter Kunst? und er ist zunächst etwas verwirrt durch die Vielstimmigkeit, da über hundert Künstler mit etwa einhundertfünfundsiebzig Werken zu Worte kommen. Er fragt sich weiter: wo ist in diesem Vielerlei die Frankfurter Tradition geblieben? Man sollte meinen, typische Frankfurter Kunst zu finden. Dem ist aber nicht so. Vielleicht weil es lokal bedingte Kunst heute nicht mehr geben kann. Nur bei wenigen der ausgestellten Werke spürt man noch einen Hauch von dem, was einst den Reiz der Frankfurter Kunst ausmachte. Kunst kann, seit den Tagen der sozialen Umschichtung, nicht mehr stadtgebunden bleiben, sie ist nicht mehr Ausdruck und Bedürfnis eines gehobenen Bürgertums, sondern eine Angelegenheit des ganzen Volkes und — territorial gesehen — eine Angelegenheit des deutschen Landes. Man irrt sich jedoch, wenn man glaubt, daß dies dem Sinn eines städtischen, insbesondere des Frankfurter Kunstvereins Abbruch tun könnte. Mehr als zuvor besteht dessen Hauptaufgabe in der Vermittlung guter Kunst, die dazu angetan ist, dem Bildungsbedürfnis der Bevölkerung Anregungen zu geben und auf das einheimische Künstlertum fördernd einzuwirken. Und notwendig erscheint auch die soziale Arbeit: die Stärkung der einheimischen Künstlerschaft. Wir glauben, daß der Frankfurter Kunstverein in der tätigen Ausübung eines solchen Programms beruhigt in sein zweites Jahrhundert eintreten kann.

Curt Gravenkamp.



TERBORCH, BILDNIS. WIENER SAMMLUNG
VERSTEIGERT AM 19. NOVEMBER
VON RUD. LEPKE, BERLIN



FERD. v. RAYSKI, BILDNIS v. EINSIEDEL
VERSTEIGERT AM 12. NOVEMBER
BEI WERTHEIM, BERLIN



NIC. MAES, BILDNIS (ALS DIANA)
SAMMLUNG ALEX. TRITSCH, WIEN
VERSTEIGERT AM 3. DEZ. BEI PAUL CASSIRER, BERLIN




B. BRUYE D. Ä., ZWEI ALTARFLÜGEL
SAMMLUNG OTTO HELD
VERSTEIGERUNG ANFANG DEZEMBER BEI PAUL CASSIRER, BERLIN



VAN DYCK,
HERRENBILDNIS



POLLAIUOLO, HERKULES
UND ANTÄUS. ZEICHNUNG

VERSTEIGERT AM 21. NOVEMBER BEI FRED. MULLER & CO., AMSTERDAM

VORSCHAU AUF DIE HERBSTVERSTEIGERUNGEN

Die Sammlung eines rheinischen Großindustriellen, die am 12. November bei Wertheim in Berlin zur Versteigerung gelangt, gehört in ihrer Anlage zu einem Typus von Privatsammlungen, die in Deutschland immer selten waren und heute beinahe nicht mehr anzutreffen sind. Abgesehen von einer wundervollen Landschaft von Daubigny, enthält sie ausschließlich Werke deutscher Maler der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Obwohl die Sammlung hoch geschätzte Namen wie Menzel, Marées, Leibl vermissen läßt, kann man ihr eine bewußte Geschlossenheit, ein gutes Niveau und eine persönliche Note zusprechen. Zu den Hauptwerken der Sammlung gehört das reizvolle Frauenbildnis von Feuerbach, Ferdinand von Rayskis Porträt des jungen Grafen Haubold von Einsiedel, Wilhelm Trübners 1876 datiertes Bildnis eines Mannes mit rotem Bart und das interessante frühe Landschaftsbildchen von Max Klinger (1879). Merkwürdig ist der Tanz unter der Linde von Ludwig Knaus, das Werk, das auf der Düsseldorfer Ausstellung 1850 den überschwänglichen Ruhm des jungen Künstlers mit einem Schlag begründete und sich bis vor kurzem in amerikanischem Privatbesitz befand. Von Knaus finden wir weiter einen Zyklus von Motiven nach Watteau, von Vautier zwei Gemälde, die „Westfälische Mühle" von Andreas Achenbach (1860), ferner Werke von Bürkel, Oswald Achenbach, Carl und Wilhelm Sohn, E. v. Gebhardt, Ittenbach, Ludwig Munthe, Richard Burnier, Deiker u. a., dazu zwei schmissige und frische Pferdebilder des Frankfurters Adolph Schreyer. Charakteristisch vertreten ist auch die Münchener Schule. An der Spitze der Landschafter steht Spitzweg mit seinem Mädchen im Gebirge und dem Sonntagmorgen im Hochgebirge. Ihm schließen sich an Eduard Schleich mit der licht- und luftvollen Ammerseelandschaft, ferner Landschaften von Baisch, Lier, Schönleber, Dill, Carl Schuch usw. Eine Stellung für sich, und doch im Grunde eng zusammenhängend mit den Bestrebungen dieser süddeutschen Landschafter, nehmen Schindler mit seiner Praterlandschaft und die Landschaften von Munkácsy ein. Auch fehlen nicht Proben aus der Pilotyschule. Von Lenbach ist ein frühes Werk, das Bildnis von Professor Döllinger, da, von Gabriel Max das ebenfalls frühe Bild der „Suleika", ferner Arbeiten von Defregger, Makart, W. Diez, F. A. von Kaulbach und Johann Sperl.

Diese Auswahl der hundert Werke der Sammlung mag genügen, den Gesichtskreis eines der älteren Generation angehörenden Sammlers deutscher Malerei zu kennzeichnen. Die Auktion wird interessant sein, weil fast alle Gemälde auf den Ausstellungen der letzten siebzig Jahre eine wichtige Rolle gespielt haben. —

Die diesjährige Saison wird auch weiterhin reich sein an geschlossenen Sammlungen. An die letzten Versteigerungen vollständiger Sammlungen schließen sich im November und Dezember ähnliche Veranstaltungen.

Der Wert der Sammlung Friedrich Basner-Zoppot (am 19. November bei Rud. Lepke) besteht nicht so sehr in der Größe der Einzelobjekte als in dem Reiz des Ensembles. Unter den Einzelwerken ist eine Sacra Conversatione von Bonifazio Veronese, eine Madonna aus dem Kreise Lorenzo di Credis, ein Jesusknabe von Joos van Cleve, Werke niederländischer Manieristen, italienische Bronzen, Danziger und englische Barockmöbel, ein großer Kronengeier aus Porzellan von Kaendler usw.

Ebenfalls bei Lepke wird am 3. Dezember die Galerie eines Wiener Sammlers versteigert. Abgesehen von einem Tintoretto und zwei eigenhändigen Arbeiten Guardis, handelt es sich um niederländische Bilder des siebzehnten Jahrhunderts: Brouwer, Ostade, Terborch, Jacob Ochtervelt,



J. OCHTERVELT, LIEBESPAAR

AUS EINER WIENER SAMMLUNG

VERSTEIGERT AM 19. NOVEMBER BEI RUD. LEPKE, BERLIN



CUYP, PRINZ FR. HEINRICH VON ORANIEN BEI HOUSDEN

SAMMLUNG ALEX. TRITSCH, WIEN

VERSTEIGERT AM 3. DEZEMBER BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

Jan van der Meer von Haarlem, Jan Steen, van Goyen, Cuyp u. a.

Vom 19. bis 22. November findet die wichtige Versteigerung der international bekannten, alten Sammlung des Prinzen A. Romanowsky, Herzogs von Leuchtenberg bei Muller in Amsterdam statt. Wir erwähnen die Verkündigung von Filippo Lippi, die Himmelfahrt von Botticini und das Frauenbildnis des Nicolas de Neuchatel. Das hier abgebildete Werk des jüngeren van Dyck stammt aus anderem Besitz. Es folgt die Sammlung F. J. E. Horstmann (Mobiliar, Gemälde, Tapisserien, Bronzen, Porzellane usw.) und eine Schweizer Sammlung von illuminierten Manuskripten des zehnten bis sechzehnten Jahrhunderts. Wichtig ist auch eine Sammlung von Handzeichnungen des fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts. Ein Hauptwerk ist die hier abgebildete Darstellung von Herkules und Antäus von Pollajuolo, die Skizze Dürers zum Rosenkranzfest und Blätter von Burgkmair, Rembrandt, Rubens u. a.

Paul Cassirer und H. Helbing versteigern Anfang Dezember zwei Sammlungen niederländischer Malerei: die Sammlung Otto Held, Berlin, und Alexander Tritsch, Wien. Beide Sammlungen zeichnen sich durch einwandfreies Material aus. Es seien erwähnt zwei Altarflügel von Barthel Bruyn, das Bildnis des Prinzen von Oranien von Cuyp, ein Gruppenbild von Gonzalo Coques, die Waldlandschaft von Jan van der Meer, Bilder von Teniers d. J., van Goyen, van den Heyden, Nic. Maes, Terborch usw.

D.

DIE PREISE DER SAMMLUNG EDUARD SIMON

Mit der Versteigerung der Sammlung Eduard Simon durch Cassirer und Helbing hat die winterliche Auktionssaison in Berlin verheißungsvoll eingesetzt. Die Schwarzseher, die wegen der gespannten Geldlage, der schlechten Börse und der ungeklärten innerpolitischen Verhältnisse nach Stresemanns Tode und im Angesicht des Volksbegehrens einen Mißerfolg voraussagten, haben unrecht behalten. Rund drei und eine halbe Million sind bezahlt worden. Es wurde viel verkauft, verhältnismäßig wenige Stücke mußten zurückgezogen werden, und wenn die Preise oft weit unter den zum Teil viel zu hoch angesetzten Taxwerten blieben, so sind sie im allgemeinen immer noch ansehnlich genug gewesen.



ED. SCHLEICH, AM AMMERSEE

VERSTEIGERUNG AM 12. NOVEMBER BEI WERTHEIM, BERLIN



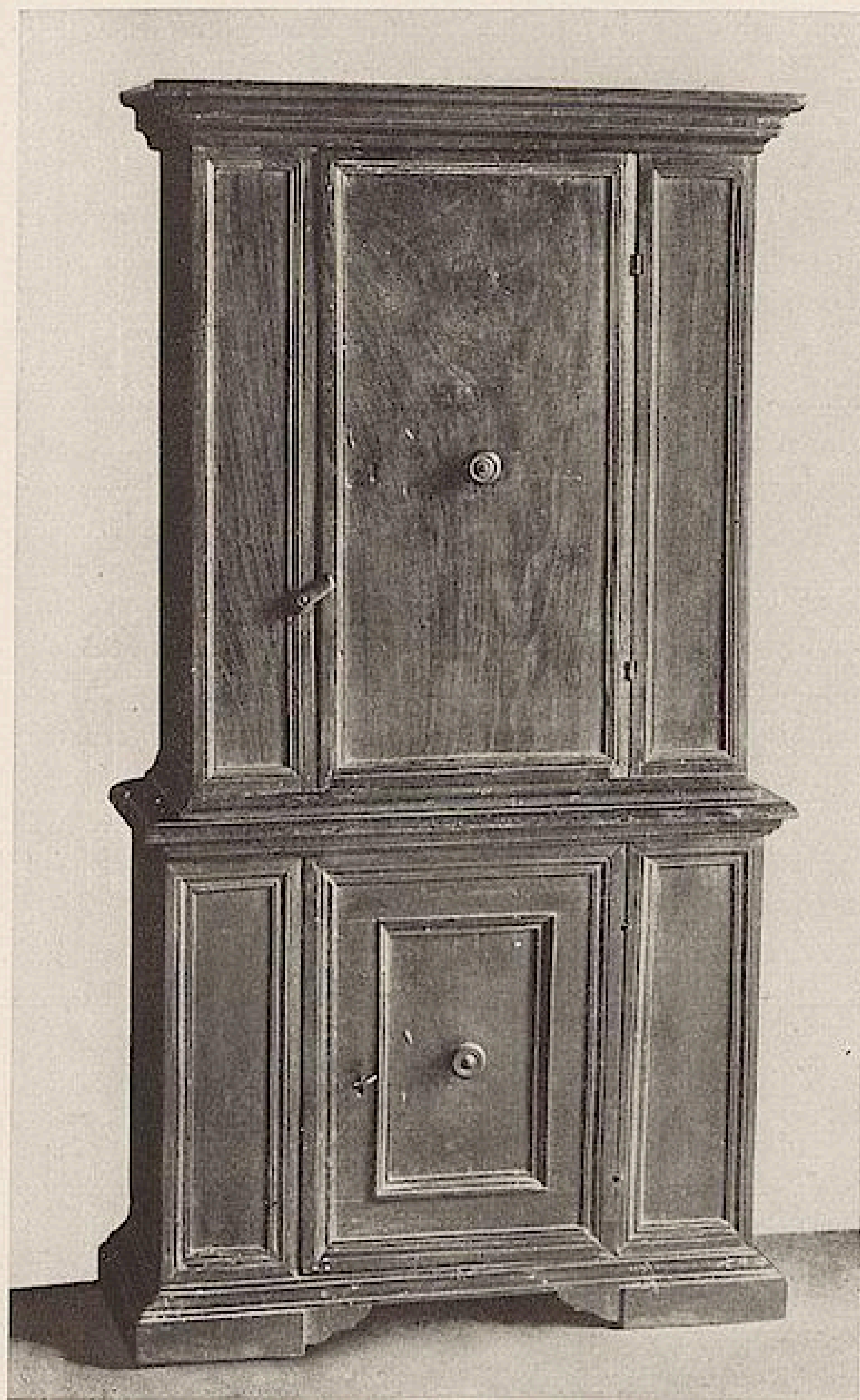
K. SPITZWEG, SONNTAGMORGEN IM HOCHGEBIRGE
VERSTEIGERT AM 12. NOVEMBER BEI WERTHEIM, BERLIN



CH. FR. DAUBIGNY, LANDSCHAFT
VERSTEIGERT AM 12. NOVEMBER BEI WERTHEIM, BERLIN

Denn in dem neutralen Licht der Ausstellungssäle hatte das Inventar des Simonschen Hauses manches von seinem Glanze eingebüßt, es wurde deutlich, daß es sich weniger um eine große und gleichmäßig gewählte Sammlung als um die Wohnungsausstattung eines reichen Liebhabers handelte, dessen Geschmack unserer Zeit in vielem fremd geworden ist.

Der Riesenandrang des Publikums zu der Vorbesichtigung und die tausendköpfige Zuschauermenge, die der Versteigerung beiwohnte, machte den Verkauf der Sammlung zu einem gesellschaftlichen Ereignis, das sich nur den großen Premièren des Theaters vergleichen läßt. Es schien trotzdem nicht, als habe die erwartungsvolle Stimmung der Menge des Publikums das sachliche Urteil der Kunsthändler getrübt, unter denen sich in aller Ruhe das Angebot vollzog. Von den Bildern erzielte das kleine, farbig reizvolle Predellenstück des Giovanni di Paolo mit 165000 Mark den höchsten Preis. War die dem Botticelli zugeschriebene Madonna mit 200000 Mark taxiert, so muß der Zuschlagspreis, der 76000 betrug, immer noch als angemessen bezeichnet werden. Das schöne Frauenbildnis, das Bugiardini genannt wird, stieg dagegen mit 160000 weit über den Schätzungspreis. Das vornehme Bildnis von Bronzino erzielte 100000, die Wandbilder von Tiepolo zusammen 160000, das Deckengemälde blieb unverkauft. Mit Recht hoch bezahlt wurde das schöne Männerporträt des Meisters der Magdalenenlegende, das 95000 Mark erzielte. Genau so viel kostete die Madonna des Mabuse. Das Gainsborough benannte Porträt der Miß Gooch blieb mit 52000 Mark weit unter dem Taxwert, das Kinderporträt von Reynolds kam auf 80000, das Herrenbildnis Hoppners auf 51000 Mark. Unter den Bildwerken ragte das Madonnenrelief des Luca della Robbia hervor, das das Museum in Detroit für 160000 Mark erwarb. 155000 wurde für den Mädchenkopf des Tullio Lombardi, 150000 für die Ton-Madonna des Riccio bezahlt. Unter den Bronzen war der florentinische Löwe mit 69000 Mark erstaunlich hoch bewertet. Die beiden Gruppen des Giovanni da Bologna, die als die kostbarsten Stücke galten, kamen nur auf 63000. Merkwürdig begehrt waren die steinernen Türumrahmungen italienischer Paläste, die Messel in das Simonsche Haus eingebaut hatte, sie kosteten 34000, 36000, 50000 Mark, am meisten das aus dem Palaste von Gubbio, ein reliefierter Kamin brachte 36000 Mark. Die florentinische Truhe mit der eingelegten Stadtvedute wurde mit 30000, die große Banktruhe mit 28000, der Tisch des Kardinals Bartolomeo Farratino sogar mit 63000 Mark bezahlt. Die vier Brüsseler Bildteppiche mit Szenen aus der Geschichte Abrahams wurden für insgesamt 82000 Mark verkauft. Der große Isfahanteppich kostete 26000, der Tebriz 20000, ebensoviel ein kleinerer Isfahan. Von den französischen Möbeln des achtzehnten Jahrhunderts wurde die Salongarnitur mit Beauvaisbezügen am höchsten bezahlt. Sie erzielte 84000 Mark. Im übrigen gehörte diese Abteilung nicht zu den stärksten der Sammlung, und die Preise hielten sich dementsprechend in mäßigen Grenzen. G.



SCHRANK, TOSKANA, 16. JAHRHUNDERT
AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN



Brief eines Kunsthändlers an einen Maler: „Sehr geehrter Herr, in höflicher Erwiederung Ihres werten Schreibens hatte ich einen kleinen Blumengarten vor längerer Zeit erwartet und da ich nichts von Ihnen hörte und sah, habe ich mich anderweitig eingedeckt. Dieses mir zugesandte Motiv ist sehr schwer verkäuflich. Das Bildchen ist etwas leer durch die große Wasserfläche. Das Publikum will etwas sehen. Die hübschen Blumengärten von Sperl sind immer sehr verkäuflich gewesen. Wenn Sie solche kleine nette Motive malen würden und nett ausführen könnten, wie ich Ihnen s. Zt. empfohlen habe, damit würde der Verkauf schneller gehen."

*

Aus einem Bücherverzeichnis: „Propyläen. Kunstgeschichte, XV. Band, Emil Waldmann: Die Kunst des Realismus und Imperialismus."

*

Man spricht in einer Gesellschaft über Freundschaft. Als Forain um seine Ansicht befragt wird, sagt er: „Nur der Mann hat Freunde, die Frau hat Komplizen."

*

Der ehemalige König von Sachsen wurde von einem Maler durch eine Ausstellung geführt, die diesem Maler gewidmet war. Vor einer Landschaft fragte der König: „Warum haben Sie die Bäume rot und den Himmel grün gemacht?" „Majestät, ich sehe es so", antwortete der Künstler. „Na," sagte der König, „dann begreife ich nicht, warum Sie Maler geworden sind."

*

Aus einem kunstgeschichtlichen Buch: „Es kann nicht zweifelhaft sein, daß es die Mißgeburt eines Schweines war, die Dürer wieder den Grabstichel in die Hand zu nehmen veranlaßte."

*

An amerikanischen Universitäten ist es üblich, daß den Kunststudenten aus dem Gebiet der Vorlesungen schriftliche Arbeiten aufgegeben werden. Das Thema einer solchen Arbeit lautete „Frans Hals". Der deutsche Professor war sehr erstaunt, als er las, daß fast alle Studenten übereinstimmend geschrieben hatten, Frans Hals sei ein verbummeltes Genie gewesen, habe sein Geld versoffen und infolgedessen nie genug gehabt, um sich Farben zu kaufen. Darum seien seine Bilder nur mit Schwarz-Weiß gemalt. Da der Professor diesen Unsinn im Kolleg nicht gesagt hatte, forschte er nach und fand ihn endlich — in einem amerikanischen Konversationslexikon.

*

Als Richard Muther seine Geschichte der modernen Malerei herausgegeben hatte, wurde er bekanntlich heftig angegriffen, weil man ihn des Plagiats beschuldigte. Nicht zuletzt wandten sich seine Kollegen, die Professoren der Universität Breslau, gegen ihn. Sie entsandten eine Kommission an den Kurator der Universität, den Fürsten Hatzfeld, um ein Disziplinarverfahren zu fordern. Der Fürst ließ die Erklärungen über sich ergehen und sagte dann: „Wenn ich recht verstehe, meine Herren, werfen Sie Professor Muther vor, er habe andere Bücher benutzt, um ein neues daraus zu machen?" „Ganz recht", antworteten im Chor die Professoren. „Nun, meine Herren," meinte Fürst Hatzfeld, „ich habe immer geglaubt, so entständen wissenschaftliche Bücher überhaupt."

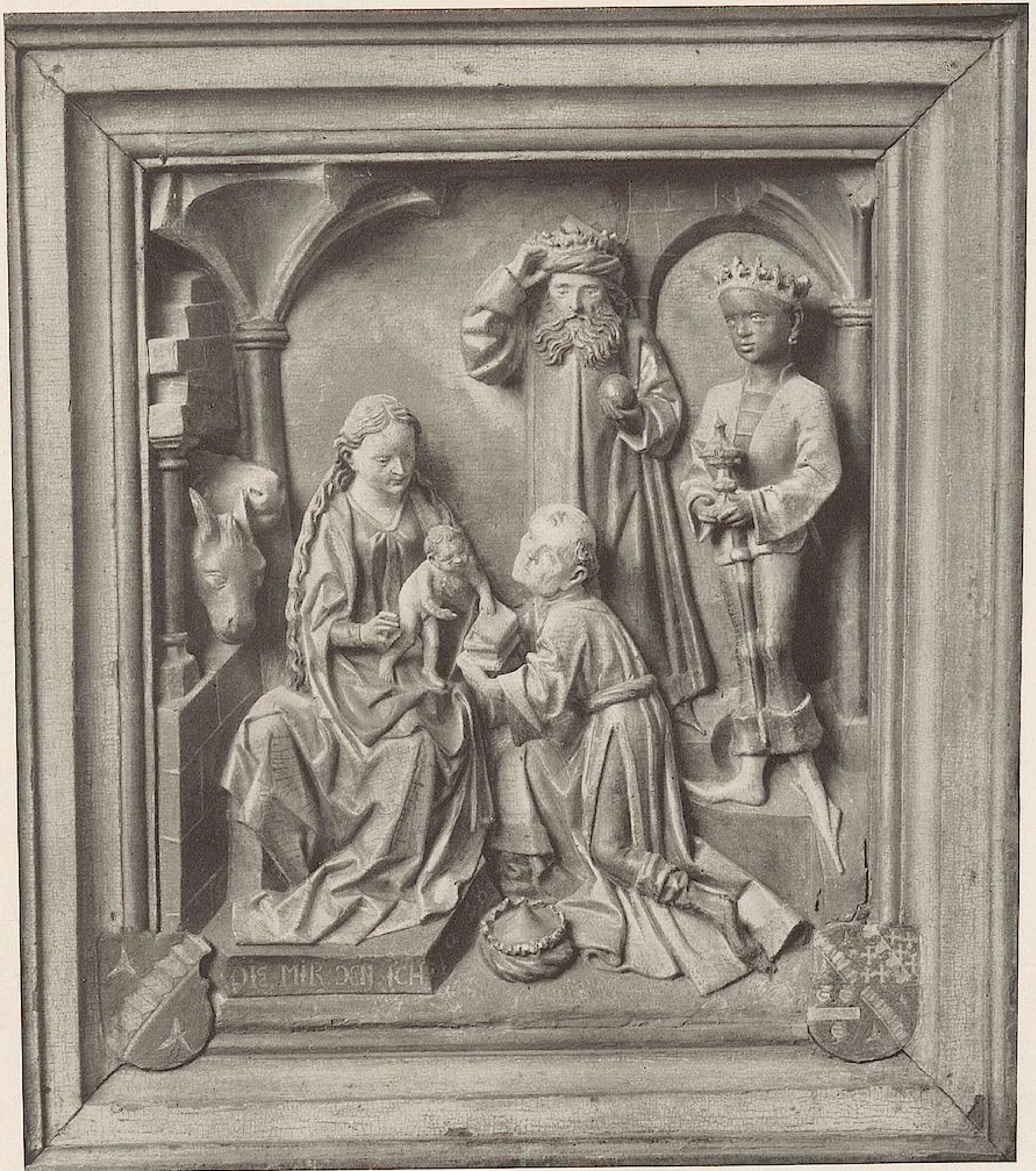




DAS NEUE DEUTSCHE DREIMARKSTÜCK

SCHLECHTER KANN ES NUN NICHT MEHR WERDEN!

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. OKTOBER, AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



ANBETUNG DER KÖNIGE. DATIERT 1468

SÜDWESTDEUTSCH. AUS DER SIGMARINGER SAMMLUNG



GRAPHOLOGE UND KUNSTKENNER

VON

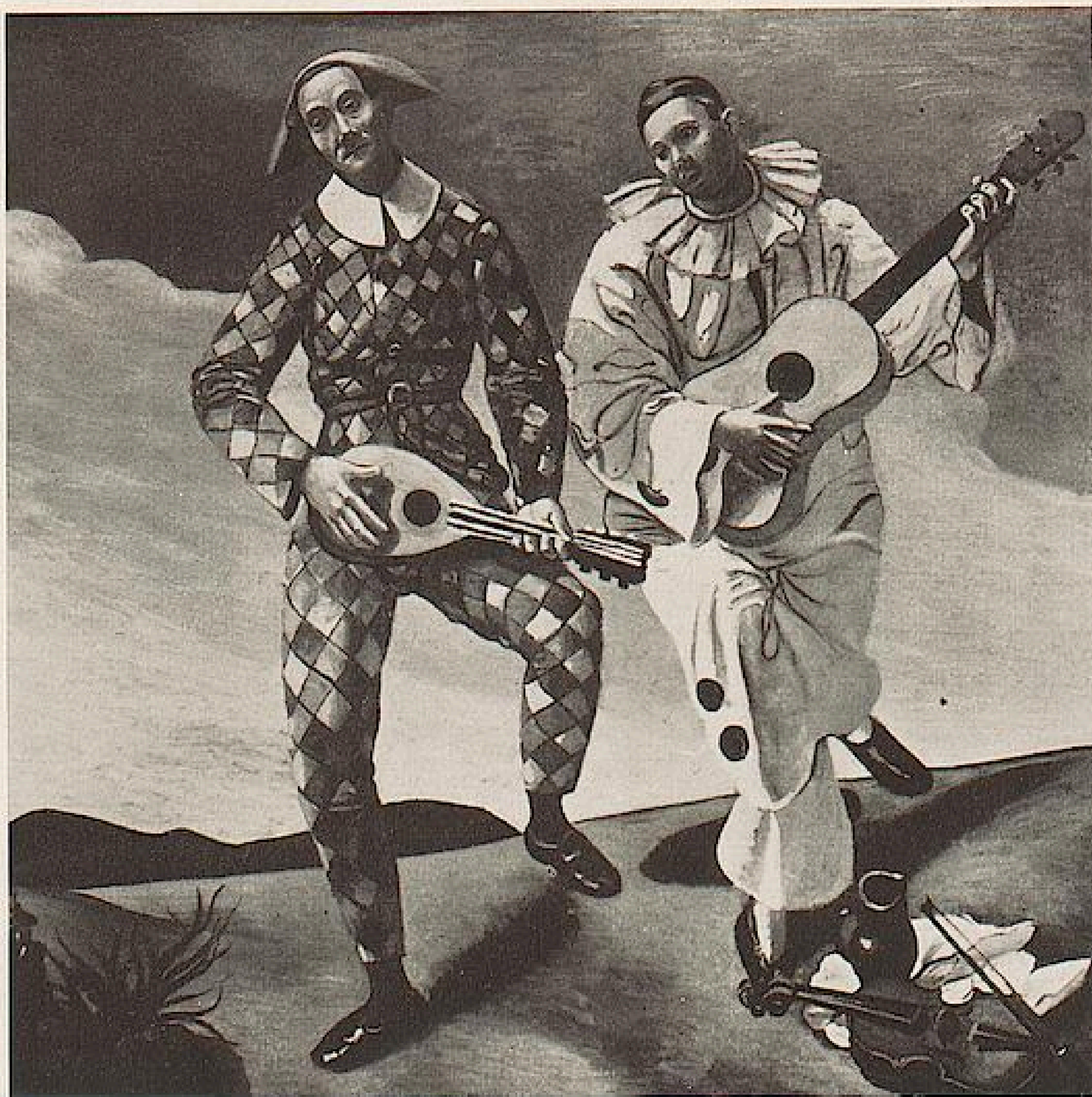
MAX J. FRIEDLANDER

Der Kunstkenner kann von dem Graphologen lernen. Freilich lebt die Schriftdeutung von der Intuition, und ein Prophet wird von dem anderen nicht soviel lernen können wie ein Mathematiker von dem anderen. Ähnlich wie die Kunstforscher simulieren die Graphologen Wissenschaftlichkeit und ziehen einen Strich zwischen ihrer systematischen und lehrbaren Analyse einerseits und der hellseherischen Weissagung andrerseits. Ich vermute aber, daß die gelehrten Schriftdeuter dem Instinkte mehr verdanken, als sie zugestehen, als ihnen bewußt wird, und daß die Hellseher aus der Erfahrung mehr für ihr intuitives Urteil gewinnen, als sie ahnen.

Der scharfsinnige Graphologe*, der sich Rechenschaft gibt über die Voraussetzungen und Bedingungen seiner Ermittlung, geht von der Erkenntnis aus, daß die Schrift als ein Verständigungsmittel aus vereinbarten Zeichen besteht, daß Landsleute und Generationsgenossen dieselbe Schule durchgemacht, nach derselben Vorlage schreiben gelernt haben, deshalb dieselben Schriftformen verwenden. Die Tendenz der Schriftbildung ist auf Lesbarkeit und somit auf Nachahmung gerichtet.

Die Schrift verrät um so mehr von dem Charakter, je weniger deutlich der Schreibwille sich der Konvention erinnert, je ferner von seiner Lehrzeit der Schreibende steht, je länger er die Schreibpflicht erfüllt hat. Demnach sagt ceteris paribus das für den Setzer bestimmte Manuskript weniger aus als der Brief, und der Brief weniger als etwa ein Tagebuch. Die unlesbare Schrift, in der gänzlich auf Verwendung verabredeter Zeichen verzichtet wird, wäre im Extrem das deutlichste Psychogramm.

* Vgl. R. Saudek, Wissenschaftliche Graphologie (1926).



ANDRÉ DERAIN, PIERROT UND HARLEKIN
SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

und bewußte Individualisierung des Schriftbildes, die auf Eitelkeit, ästhetische Bedürfnisse, Affektation oder schrulliges Wesen deutet, ist relativ leicht zu unterscheiden von den unwillkürlichen Regungen, die bei beschleunigtem Schreibtempo hervortreten.

Der bildende Künstler ist in höherem Grad auf Originalität bedacht als der Schreibende. Deshalb hat der Kunstkritiker mit einem größeren Maß von gewollter und bewußter Individualisierung zu rechnen als der Graphologe.

Über das Tempo der Produktion sollte sich der Kunstkenner Klarheit zu verschaffen suchen und darauf ebensoviel Wert legen wie der Graphologe. Die spontan und rasch entstandene Skizze verrät mehr von den Eigenschaften der schöpferischen Persönlichkeit als das sorgsam vorbereitete, langsam ausgeführte Werk. Die langsame Aktion eines Menschen klärt auf über seinen Geist, die schnelle über seine Seele.

Der Schreibende setzt behutsam an mit dem wachen Willen, gelernte Formen zu bilden, steigert ungeduldig das Tempo, läßt sich gehen, vergißt die Form über dem Inhalt, und seine Schrift entfernt sich mehr und mehr von dem Schema, wird in höherem Grad individuell, bis daß der Schreibende etwa aus Furcht, undeutlich zu werden, das Tempo wieder verlangsamt und den Willen weckt. Indem der Schreibende seine persönliche Handschrift ausbildet, revoltiert er gegen das allgemeine Gesetz, um sich nach dem Gesetze seiner Natur zu äußern.

Der Gegensatz von willkürlichem und unwillkürlichem Tun, wobei im ersten Falle Zeitstil, Tradition, Vorbild mitwirken, im zweiten Falle die besonderen, einmaligen und tief verwurzelten Kräfte der Persönlichkeit, ist wie dem Graphologen so dem Kunstkritiker ein bedeutsamer antithetischer Begriff.

Nicht sowohl die Buchstabenform an sich sagt aus wie vielmehr unscheinbare Abweichung, Zutat oder Fortlassung, sowie der Schwankungsgrad. Nun äußert sich die Persönlichkeit geflissentlich in Verzierung und Schnörkel, doch diese gewollte

Von dem Graphologen kann der Kunstkritiker lernen, daß die Form relativ zu beurteilen ist, nämlich im Verhältnis zu Ort, Zeit, Umwelt und Lehre. Ein Schriftdeuter, der nach langer Erfahrung deutsche Schriften von Zeitgenossen erfolgreich geprüft hat, steht hilflos vor einer englischen Schriftprobe aus dem siebzehnten Jahrhundert. Jede Zeit, jede Schule, jedes Land hat ein Schema entwickelt und der Schreibwillkür Grenzen gezogen. Ohne Kenntnis dessen, was der Künstler zu tun hatte, geht es nicht an, festzustellen, was er getan habe. Um zu erkennen, wie er seiner Individualität nach von Regel und Vorschrift abgewichen ist, müssen wir um jene Regel und jene Vorschrift wissen. Daraus folgt, daß nachschaffende Einfühlung in das einzelne Kunstwerk nur in Verbindung mit Kenntnissen zum Urteile befähigt, daß also nur der Historiker als Kenner produktiv wird.

Ein Sondergebiet der Graphologie ist die kriminalistische Entlarvung gefälschter Unterschriften. Es handelt sich darum, den Unterschied zwischen zwei Schriften zu erkennen, die scheinbar einander



ANDRÉ DERAIN, KREOLIN

SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

gleich sind, von denen die eine in der Absicht hergestellt ist, der anderen völlig zu gleichen. Die echte Unterschrift wird gewohnheitsmäßig mit äußerster Schnelligkeit vollzogen, kann halb im Schlaf vollzogen werden, die falsche dagegen nicht anders als mit wacher Aufmerksamkeit und gespanntem Willen.

Wie von zwei Kunstwerken, die völlig gleich erscheinen, das eine Kopie oder Fälschung ist, sind geometrisch geprüft, zwei echte Unterschriften desselben Namens niemals gleich, dagegen deckt sich die falsche, die nachgeahmte Schrift mit der echten. Die seelische Verfassung des Schreibenden ist in dem einen Fall: lässig harmlose Freiheit bei der gewohnten, leicht gewordenen Aktion, dagegen im anderen Fall: Mühe und listig spähende Bedrücktheit. Jedermann hat eine natürliche Schrift, und wenn er eine fremde nachahmt, hält er unter hartem Zwang eine Bewegung zurück. Der Produktionsart nach sind die echte und die falsche Unterschrift extrem verschieden voneinander, die eine ist auf anderem Boden gewachsen als die andere. Soweit geheime Seelenkräfte in der Schrift sichtbar werden, muß der Graphologe entscheidende Unterschiede wahrnehmen in Abweichungen, die der Absicht des Schreibenden nach nicht vorhanden sind.

Der Kunstkenner steht öfters, steht, streng genommen, immer vor der Aufgabe, Original und Kopie voneinander zu unterscheiden, damit vor derselben Aufgabe wie der Graphologe, der Fälschungen als solche erkennt.

Die Untersuchung gefälschter Handschriften kann als Vorschule des Kunstkenners dienen. In körperlicher Gleichheit lernt er seelische Ungleichheit aufspüren. Die Abhängigkeit der sichtbaren Form von dem Produktionsvorgange wird deutlich, der Schluß aus der Form auf die Bewegung, der diese Form ihr Dasein verdankt, wird geübt.

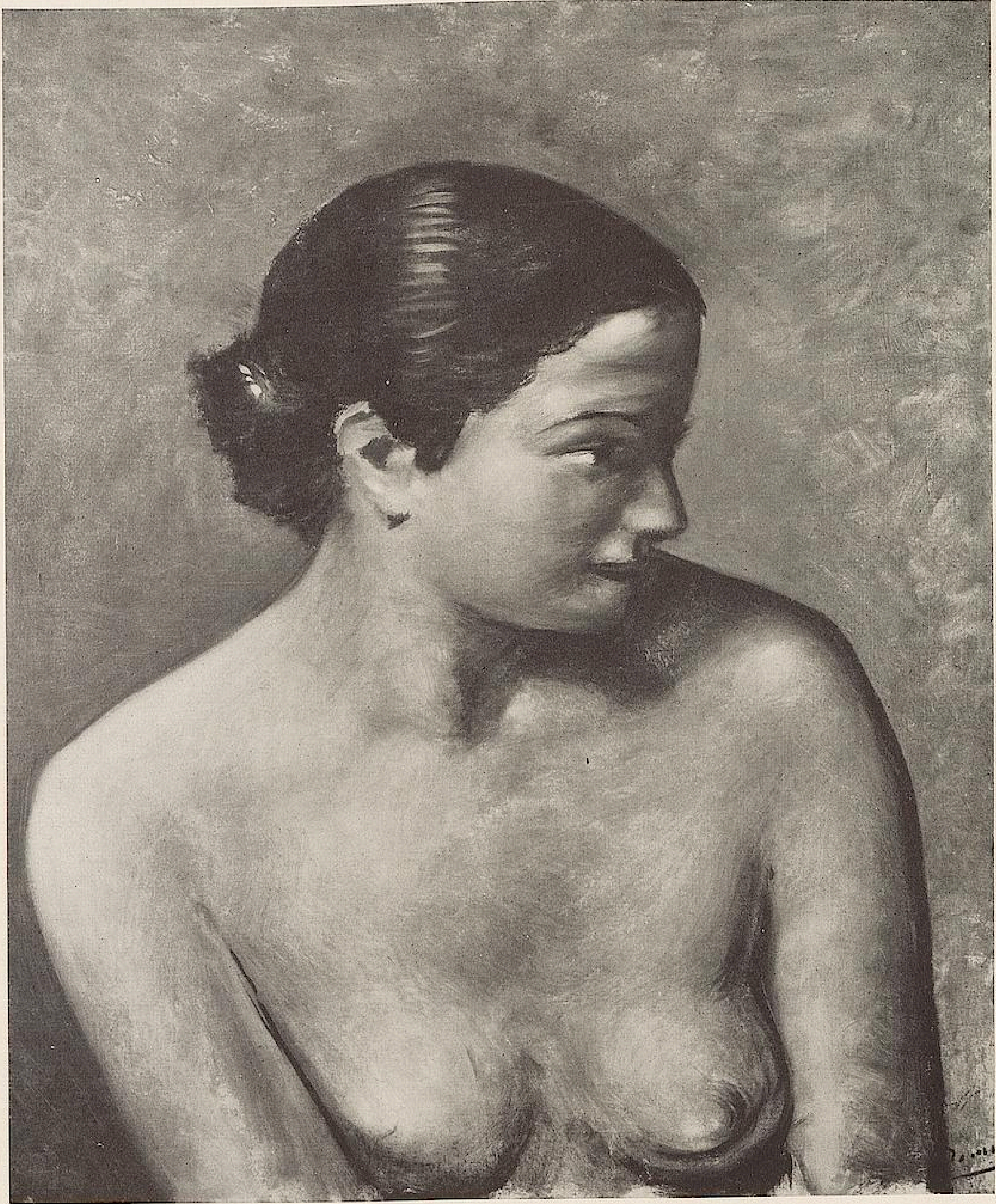
Das messende Auge wird getäuscht. Wer aber die schaffende Bewegung, den Duktus, Rhythmus, die Richtung des Ablaufs miterlebt, wird die entscheidenden Anzeichen bemerken. Ein Zittern der Hand, ein Stocken, ein Mangel an innerer Logik und Folgerichtigkeit, ein Wechsel des Tempos werden zu nachweisbaren Symptomen einer in der Gesamterscheinung gefühlten Unwahrhaftigkeit. Der Kunstkenner wittert zuerst die unnatürliche Herkunft der Form und späht dann erst als nach Beweisen und Bestätigungen seiner Unlust nach Mängeln und Widersprüchen. Der Kopist erreicht nie die „Qualität“, wie der Schriftfälscher nie das „Niveau“, schon deshalb nicht, weil Qualität und Niveau auf Freiheit beruhen, auf subjektiver Freiheit, auf dem Gemütszustande, der mit dem Gefühle der Freiheit verbunden ist. Objektiv gesehen, ist das schöpferische Tun keineswegs frei. Der Fälscher ist subjektiv unfrei, durch seine jeweilige Absicht gebunden, dagegen objektiv insofern frei, wie er jede Handschrift herstellen kann. Er ist von innen frei, von außen gebunden. Wie zwei Arten von Gleichheit sind zwei Arten von Freiheit voneinander zu unterscheiden.

Der Kunstkenner wie der Graphologe muß in einem Punkte gläubig sein. Er darf nie daran zweifeln, daß in allen Wandlungen etwas im Kerne der Persönlichkeit konstant bleibt. Die Erfahrung widerspricht nicht selten dieser Vorstellung, die, ob richtig oder falsch, jedenfalls fruchtbar ist als Richtlinie aufbauender Erkenntnis. Wo die Einheit der Persönlichkeit nicht in die Erscheinung tritt, soll der Kunstkenner seiner mangelhaften Beobachtung die Schuld geben und zu neuer Bemühung ansetzen.

Nicht selten, nicht unter allen Umständen sind es „tiefe“ Eigenschaften, durch die sich die Persönlichkeit verrät. Ein Mensch kann seine Weltanschauung ändern, dabei aber seine Manier, den Löffel zum Munde zu führen, beibehalten.

Aber: was ist hier das Tiefere? Der Graphologe gesteht zu, daß er weder das Geschlecht noch das Lebensalter des Schreibenden erkennen kann, wohl aber, was viel verborgener liegt, das weibliche Wesen, das einem Manne, die männliche Art, die einer Frau eigen ist, und Krankheiten, die dem Scharfblicke des Arztes entgehen. Auch der Kunstkenner vermag das Geschlecht des Autors nicht zu erkennen, auch nicht das Lebensalter. Die Persönlichkeit hat in der Tiefenlage, in die der Formdeuter stößt, weder Geschlecht noch Lebensalter.

Unterscheiden wir eine Zone des Geistes von einer Zone der Seele, so liegt die Seelenschicht unter der Geistesschicht, und beide Schichten sind in Wechselwirkung miteinander verbunden. Die sichtbaren Merkmale können geordnet werden als dieser oder jener Sphäre entstammend. Der bewußt strebende Geist zeichnet sich ab in Formen,



ANDRÉ DERAIN, HALBAKT

SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



HENRI MATISSE, FRAU AM FENSTER

SAMMLUNG PAUL GUILLAUME
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

die, wenn sie wiederholt werden, signaturhaft aussagen und dem Kunstkenner greifbare Argumente liefern zum Nachweis der Autorschaft. Die Seele dagegen zeichnet sich ab in Zügen, die dem Kenner zwar keine Argumente, wohl aber gefühlsmäßige Sicherheit verschaffen. Der Porträtist, um ein Beispiel zu geben, zeichnet willentlich einmal eine große, das andere Mal eine kleine Nase, sein Bedürfnis nach Abwechslung erstreckt sich nicht gleichmäßig auf alle Formen. Er bildet das Ohr etwa gewohnheitsmäßig stets in derselben Art. Unbewußt aber und nach innerem Zwang gibt er jedem Kopf etwas von seiner eigenen Seelenfarbe. Alle Bildnisse sind bis zu einem gewissen Grade Selbstbildnisse.

Die Formen werden gewandelt aus Laune, Ehrgeiz und Überdruß, wiederholt dagegen aus Gewohnheit und Bequemlichkeit. Im Reiche des Zwanges und der Seele wandeln sich die Formen organisch, wachsen und welken. Demzufolge setzt die Beobachtung des Kenners in zweifacher Art an, vergleichend, nach Merkmalen spähend, nach Formen, die aus Gewohnheit beibehalten werden, aber auch seelisches Schicksal mitfühlend. Die beiden Methoden ergänzen sich. Die scharfe Beobachtung des Meßbaren führt oft zur Gewißheit: dies ist ein Werk des Meisters, versagt aber häufig und gestattet selten den Schluß: dies Werk kann nicht von diesem Meister sein. Um die negative Überzeugung zu erlangen, müssen wir den Umkreis der durch die Anlage gegebenen Möglichkeiten abschließen. Dorthin reichte der Aktionsradius nicht. Diese Grenze mußte der Meister einhalten. So tief konnte er nicht sinken. Solche Aussagen sind der Phantasie gestattet, die sich in die seelische Unterschicht des Meisters eingelebt hat.

Das Genie ist schwer wiederzuerkennen, weil es sich entwickelt, das Talent, weil es sich verstellt. Das Genie entfaltet sich als ein Organismus, indem es Materie und Gestalt wandelt nach einem Gesetze. Dieses Gesetz in der genialen Anlage gilt es zu begreifen, während die Aufgabe dem Talent gegenüber darin besteht, Masken und Verkleidungen zu durchschauen. Das Genie macht es dem Kenner leicht, weil es sich offenherzig, wahrhaftig und mit hoch geprägter Eigenart unnachahmlich äußert. Das Talent macht es dem Kenner insofern leicht, wie er Gründe besser begreift als Ursachen.

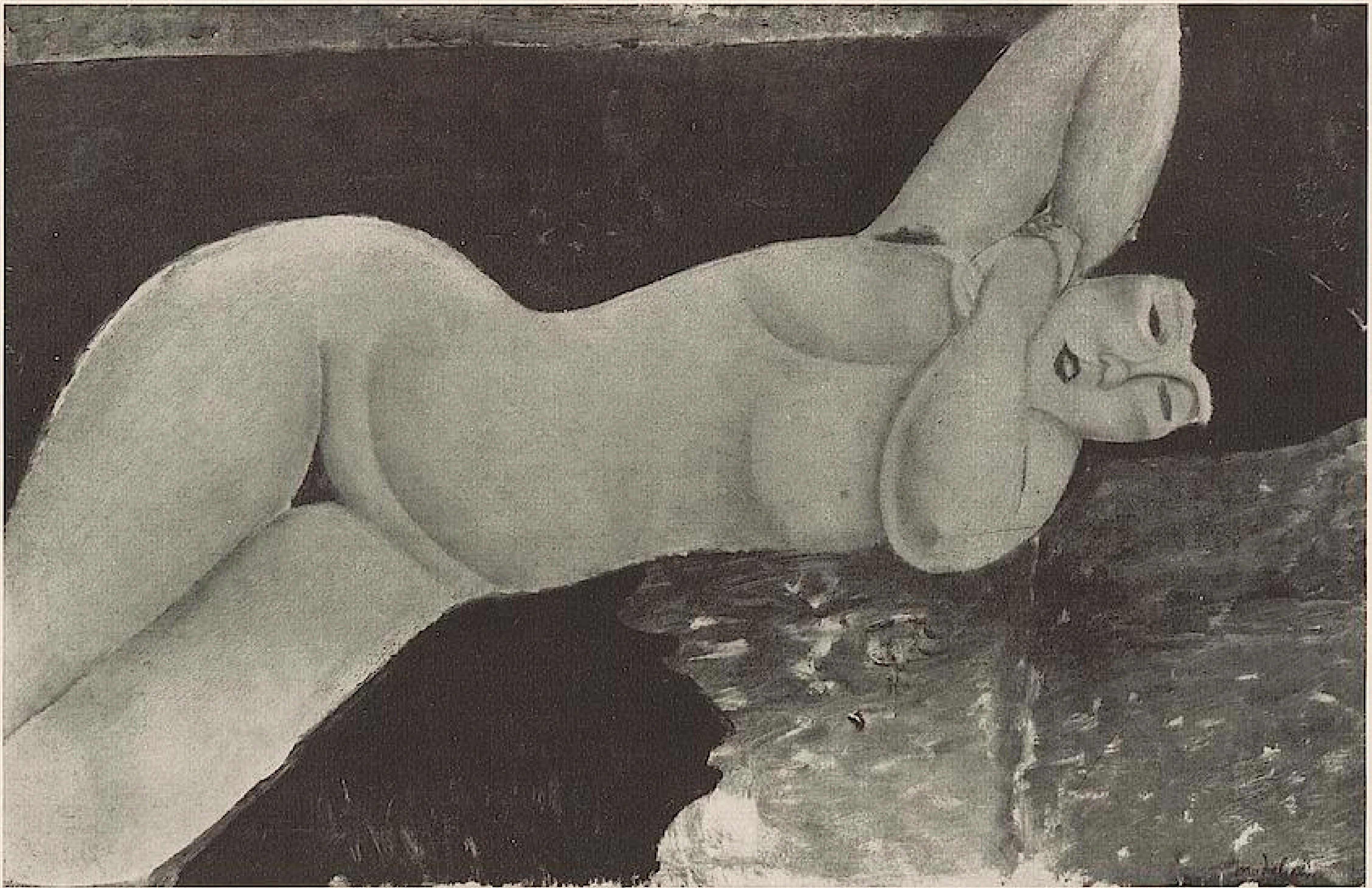
Die Begriffe Genie und Talent sind hier nicht etwa so zu verstehen, als ob jeder Meister entweder ein Genie oder ein Talent sei und danach auf diese oder jene Art betrachtet werden müsse. Jedes Genie hat Talent. Es handelt sich in jedem Falle um ein Mehr oder Weniger.

An jedem Produkte menschlichen Schaffens, also an jeder Handschrift und jedem Kunstwerk, haben Trieb und Tendenz, Seele und Geist, teil in dichter Verschlungenheit. In den angedeuteten antithetischen Begriffspaaren findet der Graphologe wie der Kunstkenner Mittel, die sichtbaren Zeichen zu ordnen und zu lesen.



AUGUSTE RENOIR, MÄDCHEN AM KLAVIER

SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



AMADEO MODIGLIANI, LIEGENDER AKT

SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

REDE

GELEGENTLICH DER ERÖFFNUNG DER HERBSTAUSSTELLUNG IN DER AKADEMIE

VON

MAX LIEBERMANN

Wie sich die älteren Besucher der akademischen Kunstausstellungen — das war ihr Name — noch entsinnen werden, wurden die zeichnenden Künste wie ein Stiefkind, ja sogar wie ein Aschenbrödel in die hinteren Räume der Ausstellung verbannt: müde vom Anschauen der Ölgemälde wurde die Zeichnung kaum eines Blickes gewürdigt. Es war meine erste Sorge, als mir vor neun Jahren die Präsidentschaft in der Akademie anvertraut wurde, der Zeichnung die ihr gebührende Stellung dadurch zu sichern, daß wir neben den Frühjahrsausstellungen für Ölmalerei und Plastik den zeichnenden Künsten jährliche Herbstausstellungen widmen, aus der Überzeugung heraus, damit den Interessen der Kunst wie dem Publikum gleichermaßen zu dienen: fußt doch alle bildende Kunst auf der Zeichnung. Sie ist ihr A und O. Es kann große Zeichner geben, die keine Maler sind, aber es kann keine großen Maler geben, die nicht zugleich Zeichner sind.

In der Zeichnung, als der unmittelbarsten Niederschrift des künstlerischen Gedankens offenbart sich die Phantasie des Künstlers leichter rein und klar als im vollendeten Bilde. Denn leider nur zu oft lähmt längere Arbeit die Phantasietätigkeit. An die Stelle des von der Phantasie eingegebenen Striches tritt durch das sich vordrängende Metier etwas

Kalligraphisches, das den Charakter der Zeichnung tötet, weil es der konventionellen Schönheit Konzessionen macht. Oder mit anderen Worten: aus dem naiven Zeichner wird der sentimentale Künstler.

Der Zeichenstift folgt jeder momentanen Regung, jeder Stimmung und Laune des künstlerischen Schaffenstriebes. Der Zeichnung vertraut der Künstler wie einem Tagebuche die Geheimnisse seines Herzens an, ohne — und das ist nicht ihr kleinster Vorzug — an die Umwelt zu denken; weshalb die Zeichnungen, die allein aus dem Spieltrieb des Künstlers entstanden sind, die besten sind.

Wenn Goethe sagt: „Dichten ist ein Ubermut", so könnte Zeichnen noch viel mehr als Übermut gedeutet werden. Die Zeichnung kann nicht nur alles, sondern sie darf auch alles. In viel höherem Maße als das vollendete Werk ist die Zeichnung das Bekenntnis seines Urhebers. Die Zeichnungen sind die Memoiren des Künstlers, deren Kenntnis jeder Erkenntnis seines Schaffens den Schlüssel bietet. Daher die Vorliebe des wahren Kunstfreundes für sie.

Ob wir den Werther oder den Faust in einem der unzähligen Drucke oder in der Original-Handschrift Goethes lesen, die Wirkung ist die gleiche. Anders in der bildenden Kunst: nur das eigenhändige Werk des Meisters ist das Meisterwerk, das unmittelbar auf uns wirkt, und auch die vollendetste Reproduktion kann diese Wirkung nicht auf uns ausüben.

Gerade jetzt ist die Meinung vielfach im Schwunge, die Reproduktion könne das Original ersetzen. Die photomechanischen Reproduktionen haben die Kunst wohl popularisiert, aber für dieLiebe zur Kunst und für deren Verständnis sind sie eher schädigend als fördernd, und zwar sind sie um so schädigender, je vollendeter sie sind, denn nun glaubt der Beschauer die Schönheiten des Originals in der Reproduktion zu sehen, während sie ihn tatsächlich nur an die Sensation, die das Original auf ihn gemacht hat, zu erinnern imstande ist. Der Beschauer wird also, ohne es zu wissen, getäuscht; aber nur bewußte Täuschung ist Kunst.

Popularisierung hin — Popularisierung her: auf die Verbreitung der Liebe für die Kunst kommt es an. Wir wollen die Zahl derer, die an der Kunst Freude haben, vergrößern. An sogenannten Kunstkennern fehlt es uns nicht — und was wir von ihnen und gewissen „Experten" zu halten haben, hat der jüngste Van-Gogh-Handel genügend gezeigt. Wir möchten die Kultur im Volke durch die Kunst verbreiten, welchem Ziel nur gefühlsmäßig, nicht aber verstandesmäßig näher zu kommen ist. Die Schönheiten der Kunst müssen durch das Auge zum Herzen dringen, nicht aber umgekehrt durch das Gefühl zum Auge.

Mag die Reproduktion jedes Tüpfelchen, jede feinste Linie, jeden Punkt des Originals wiedergeben: die Schönheit des Originals, die Phantasie des Künstlers, die ihm beim Zeichnen die Hand geführt hat, kann sie nicht wiedergeben. Die Aneinanderreihung aller, auch der kleinsten Details, wie sie die photomechanische Reproduktion gibt, macht noch kein Ganzes. Erst die Synthese, die darin besteht, daß der Künstler die unendliche Fülle der Formen in der Natur in endliche zusammenfaßt, ergibt das Kunstwerk. Die Phantasie des Künstlers, die gleichsam zwischen den Zeilen, das heißt zwischen den Strichen hervorguckt, spottet jeder Reproduktion. Oder sollte es nur Einbildung sein, die uns gefangen nimmt, wenn wir eine Originalzeichnung Rembrandts in Händen haben? Nein! Es ist die magische Kraft, die der Handschrift des Meisters entströmt, und die keine mechanische Kopie besitzt, ja nicht besitzen kann.

Ich entsinne mich noch aus meiner Jugend, wie wir als Primaner ins alte Museum geführt wurden, wo uns der Professor an den Gipsabgüssen die Schönheiten der Antike — und noch dazu in lateinischer Sprache — vordozierte und — uns verekelte. Kann man die Venus von Milo oder die Nike von Samothrake im Abguß genießen? Ich wenigstens nicht. Um ein lyrisches Gedicht ganz zu würdigen, muß man es in der Sprache, in der es geschrieben, lesen; und ein Werk der bildenden Kunst, die eine reine Formkunst ist, will man in einer anderen als der Ursprache verstehen wollen?

In einem ausgezeichneten Aufsatz sagt der jetzige Leiter der Gemäldegalerie im Kaiser-Friedrich-Museum*: „Es ist nicht so, daß dem Volke die Kunst fehlt, vielmehr fehlt der Kunst das Volk." Aber nicht, indem man die Kunst zum Volke herabzieht, sondern indem das Volk zur Kunst emporgezogen wird, kann es zu größerer Kultur erzogen werden. Durch die ins End-

* Anmerkung der Redaktion: Siehe „Kunst und Künstler", Jahrgang XXVIII, Heft I, S. 3 u. ff.

lose gehende Verbreitung von Reproduktionen wird die Kunst nicht popularisiert, sondern die Kunst wird vulgarisiert: gerade das, was wir verhindern wollen.

Es gilt, den Respekt vor dem Blatt, auf dem die Hand des Meisters geruht hat, nicht zu zerstören.

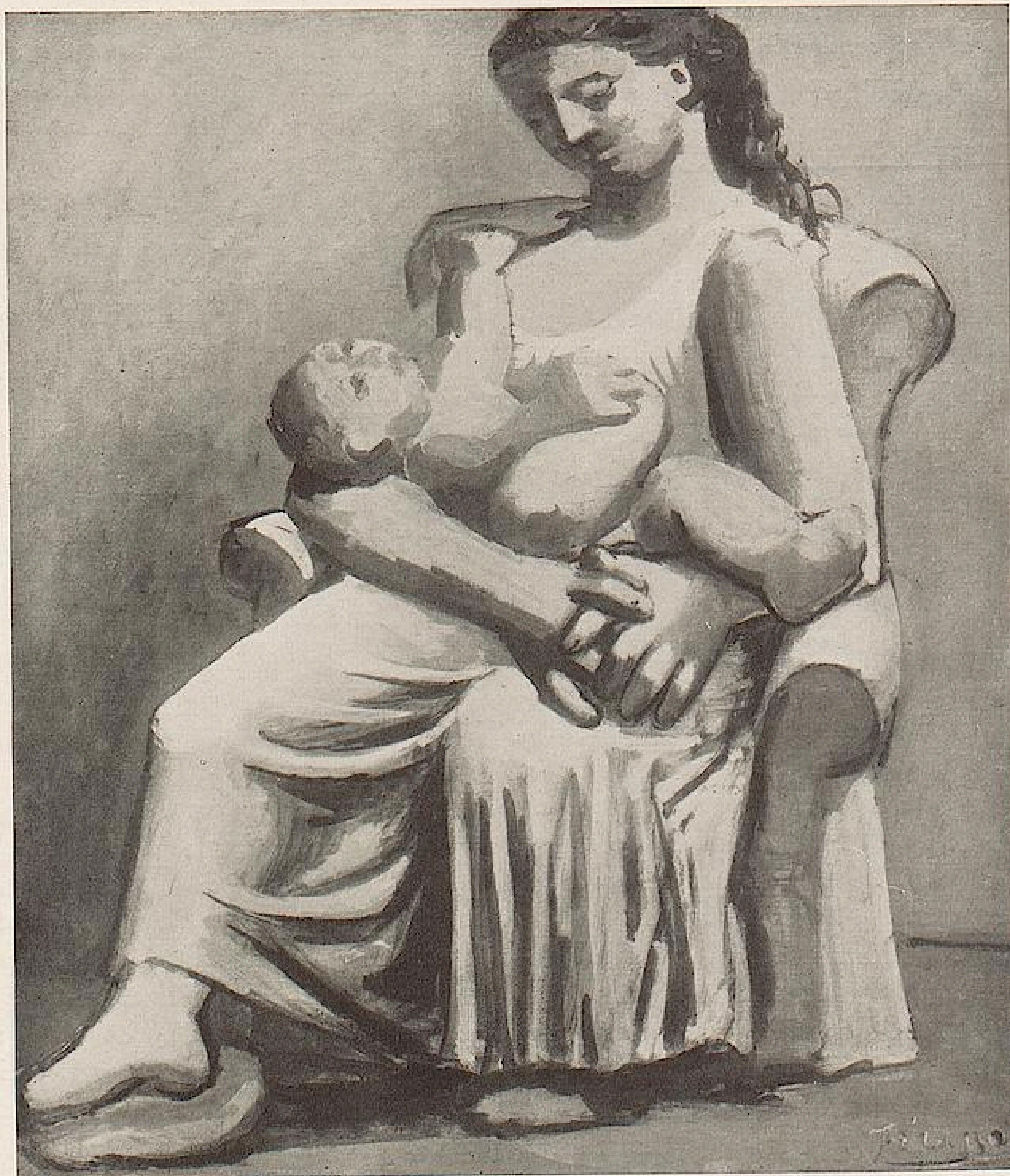
Nur dem Werke von des Meisters eigener Hand entströmt das Leben, denn nur Geist kann Geist erzeugen.

Laßt uns den ideellen, den wahren Wert der Kunst nicht über dem materiellen aus den Augen verlieren!

Aber man verstehe mich recht: der wahre ideelle Wert der Kunst liegt in ihrer Qualität, das heißt in der Persönlichkeit des Künstlers.

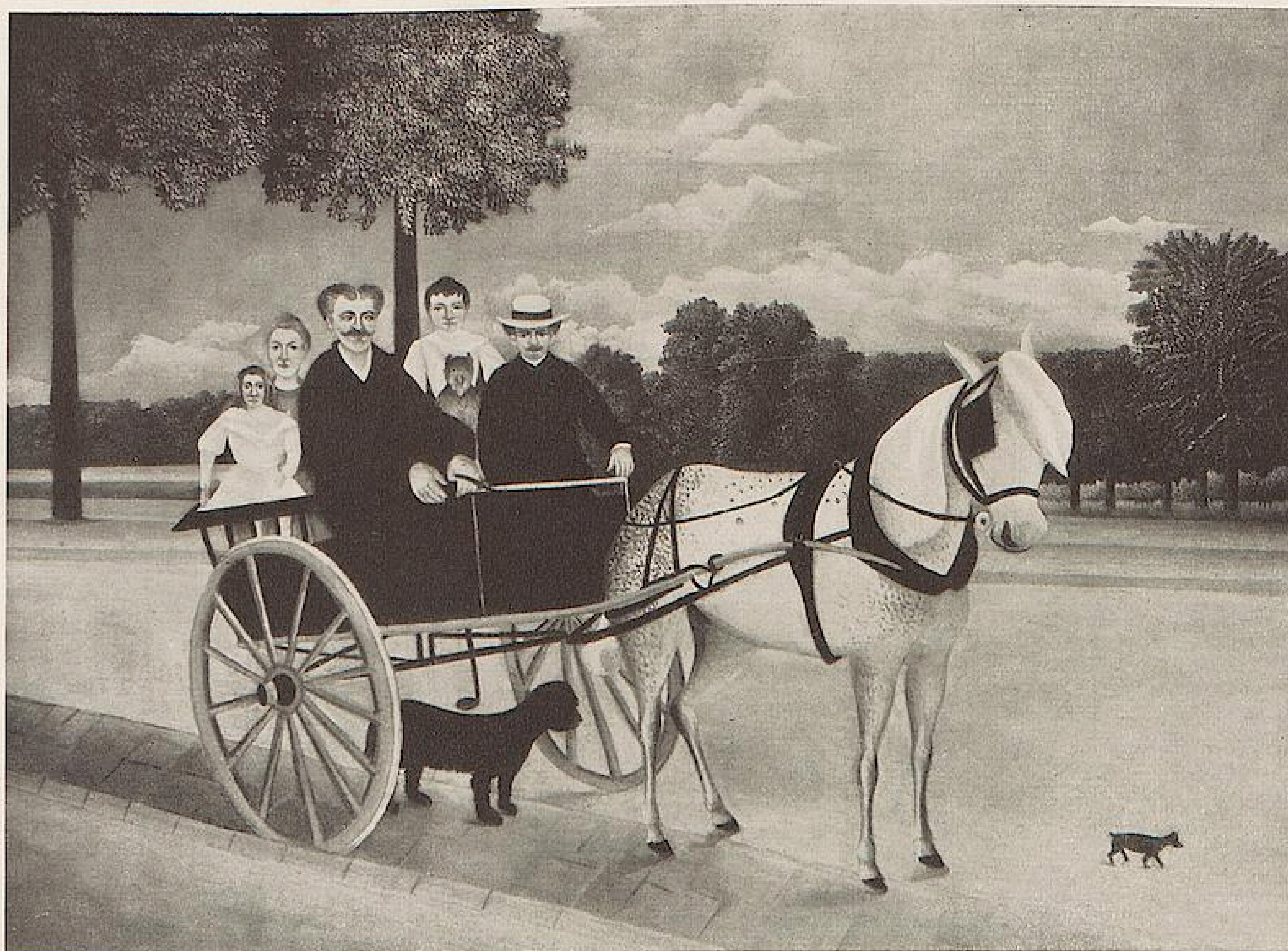
Je mehr der Künstler bestrebt ist, in seinem Werk und durch sein Werk das rein Menschliche auszudrücken, je mehr er sich von seinem Temperament leiten läßt statt von Theoremen ästhetischer Spekulationen, desto eher wird das Publikum ihn verstehen und sich von ihm überzeugen lassen, ihm folgen.

Das wäre die wahre und einzig wirksame Erziehung des Volkes zur Kunst, und der Künstler fände die Resonanz im Volke wieder, die ihm heute fehlt, und ohne die er nicht existieren kann.



PABLO PICASSO, MUTTER UND KIND

SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



HENRI ROUSSEAU, DER WAGEN DES ALTEN JUNICH

SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

DIE SAMMLUNG PAUL GUILLAUME

VON

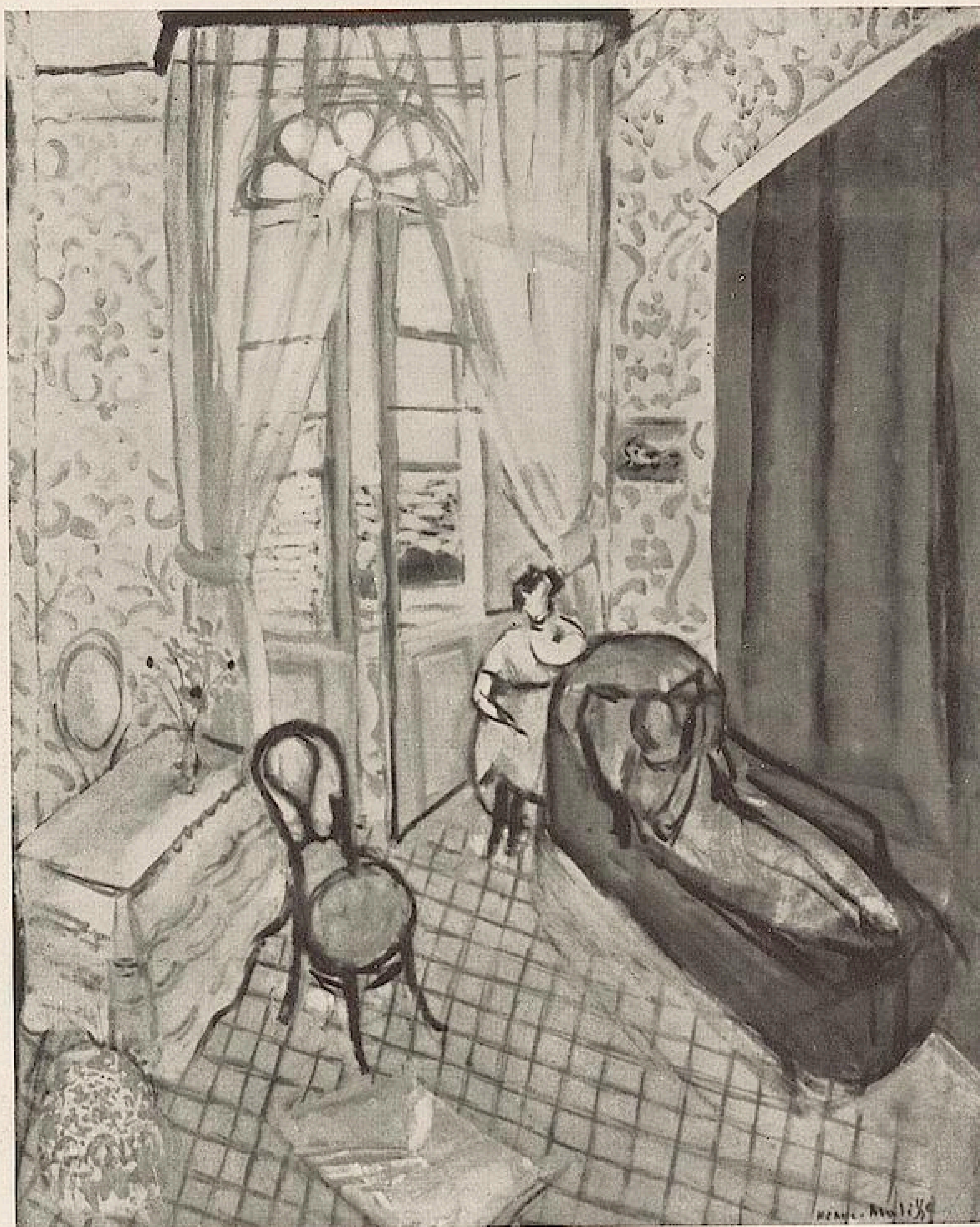
CURT GLASER

Der künftige Historiker, der es unternimmt, die Geschichte der Kunst unserer Zeit zu schreiben, wird ein wichtiges Kapitel den Kunsthändlern zu widmen haben. Der Name Durand-Ruel ist mit der Geschichte des Impressionismus aufs engste verbunden. Der Name Vollard gehört in jede Biographie Cézannes und Renoirs. Noch streiten die Firmen der Rue de la Boëtie um den Ruhm, welche von ihnen endgültig ihren Namen in das Buch der Geschichte jüngster Malerei einzeichnen wird. Am dringlichsten meldet Paul Guillaume seinen Anspruch an, und er hat das aufzuweisen, was in Paris den Ruf des großen Händlers in den letzten Jahrzehnten begründet hat: die bedeutende Privatsammlung, in der sein Programm jedermann sichtbar dargestellt ist.

Paul Guillaume hat nicht eine, sondern er hat zwei solche Sammlungen. Er hat in den hinteren Räumen seines Ladens Negerplastik in großen Mengen museumsmäßig in Wandschränken aufgestellt. Man sieht auch sonst Negerplastik in der Rue de la Boëtie aber an keiner anderen Stelle eine so gut gewählte und angenehm geordnete Sammlung. Und er hat in seiner Privatwohnung eine Gemäldesammlung untergebracht, die im vorigen Sommer für kurze Zeit in der Galerie Bernheim zur Schau gestellt war, ein Sammlung, die nicht viele Namen aufweist, in der aber die Führer der

neuen Malerei in Paris wie kaum an einer anderen Stelle durch ganze Reihen charakteristischer und zum Teil ausgezeichneter Werke vertreten sind.

Cézanne, Renoir und der Douanier Rousseau gehören zu den großen Toten, die in einer pro-

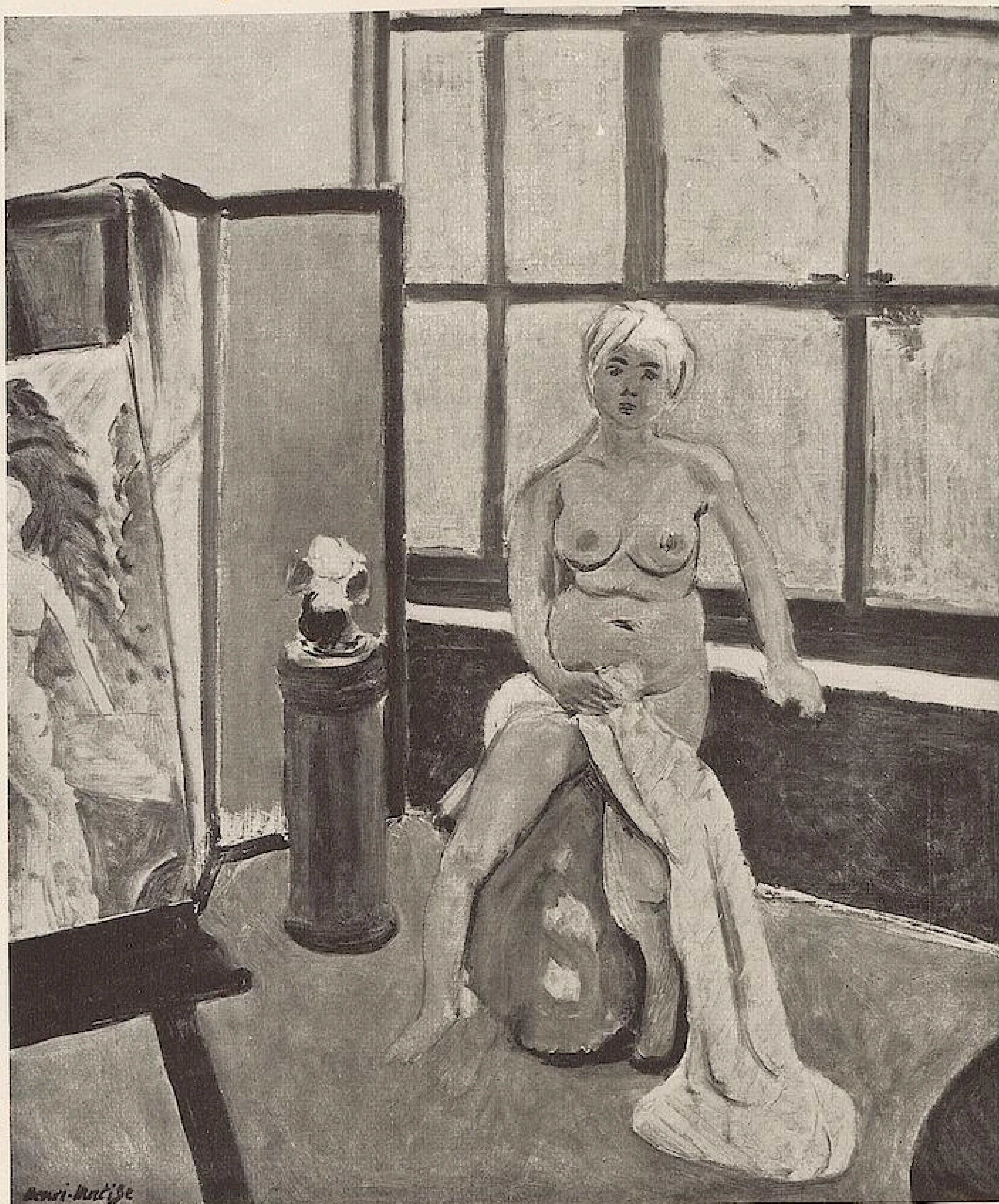


HENRI MATISSE, DER DIVAN

SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

grammatisch ihren Zeitcharakter betonenden Sammlung als die Ahnen zugelassen werden. Die Nähe seines einstigen Meisters Cézanne ist für Derain nicht ungefährlich. Seine vorzügliche Malerei entgeht nicht ganz dem Vorwurf des Eklektizismus. Cézanne hat es gewiß nicht genau so gemeint, wenn er davon träumte, Bilder zu malen, die neben den Werken der Alten in den Museen bestehen konnten. Es ist etwas durchaus Meisterliches in Derains Kunst, aber zuweilen etwas fast Altmeisterliches, das Cézanne gerade ablehnte, wenn er davon sprach, man müsse Poussin vor der Natur erneuern.

Wie Derain den Weg der Form, so ist Matisse den Weg der Farbe bis ans Ende gegangen, den Renoir gewiesen hat. Er ist der Virtuose der Palette. Er hat die Augen erzogen, die Farbwerte des Bildes unabhängig von ihrer Beziehung zum realen Motiv zu genießen. Er schaltet mit absoluter Souveränität in seinem Reiche, und er überzeugt, weil das Auge, das ihm folgt, das scheinbar Unmögliche als das einzig Richtige erkennt. Seine Bilder haben



HENRI MATISSE, AKT IM ATELIER

SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

teil an jener höheren künstlerischen Wahrheit, deren Gesetz nur innerhalb des eigenen Reiches der Kunst gilt und zu der Wirklichkeit der Außenwelt in einer allein vom Willen des Schaffenden zu bestimmenden Relation steht.

Wie aber verhält es sich mit dieser Relation im Werke Picassos? Wie ist es um die künstlerische Wahrheit der Bilder bestellt, deren Schöpfer das Gesetz, das sein Wille diktiert, immer wieder umstößt und scheinbar Willkür an die Stelle des Willens setzt? Dies ist die beunruhigende Frage, die auch in der Reihe von Bildern Picassos bei Paul Guillaume gestellt wird. Die romantische Periode der blauen Bilder. Die durch Negerplastik bestimmte Zerlegung der Form in stark plastisch wirkende stereometrische Gebilde. Die Zeit des eigentlichen Kubismus. Die klassizistisch wirkenden Kolossalgestalten. Die flächig abstrakten Stilleben. Man spürt wohl die Einheit einer Persönlichkeit. Aber in der Vielfalt seiner Äußerungs-

formen lehnt Picasso den Zwang des einheitlichen Weltbildes ab, das aller Kunst früherer Zeit als die Voraussetzung individuellen künstlerischen Ausdrucks erschien. Oder ist es nicht ganz so vorbildlos, was Picasso beginnt? Soll man an die Zeiten denken, in denen man von den verschiedenen „maniere“ sprach, auf die ein Bild gemalt sein könne? Picasso, ein ungewöhnlich begabter Manierist. Vielleicht ist es des Rätsels Lösung.

Man kann auch Modigliani einen Manieristen nennen, wenn man das Wort in anderem, fast gegensätzlichem Sinne gebraucht. Er ist Manierist, weil alle seine Bilder die gleiche Manier aufweisen. Aber diese Manier ist nicht von einem freien Willen, sondern von einem unausweichlichen Gefühl bestimmt. Wie Picasso, dessen wahre Seele man in seinen frühen, blauen Bildern ahnt, sich hinter vielen Masken zu verbergen sucht, so offenbart in jedem Gesicht, das er malt, in jedem Kontur, den er zeichnet, Modigliani den einen Ton des Gefühls, auf den seine Kunst, und auf den auch sein in kurzem Rausch sich verzehrendes Leben gestimmt war. Dieser italienische Maler ist ein Künstler gewesen. Er brauchte nicht viel, um sich auszudrücken. Aber in seinen Bildern ist etwas, das klingt. Es gibt nicht leicht einen falschen Ton in dieser reinen Kunst.

Die Sammlung Guillaume besitzt ein paar Bilder von Utrillo und Pascin, von der Laurencin und von Rouault, von Soutine und Goerg. Dieser Rest aber ist minder bedeutend neben dem Kern der Sammlung, den Werken der vier Maler, denen zugleich die wesentliche Bemühung des Kunsthändlers Guillaume gewidmet ist.



PAUL KLEE, BEZIEHUNG ZWEIER KÖPFE. AQUARELL. 1927

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN



FALSCHE KOMMODE IM STIL LOUIS XV.

ABB. 1



FALSCHER TISCH IM STIL LOUIS XV.

ABB. 2

ÜBER GEFÄLSCHTE MÖBEL

VON

HANS HUTH

Der Möbelliebhaber hat es nicht leichter als irgendein anderer Sammler, der Bilder oder Porzellan erwirbt. Diese Tatsache scheint nicht genügend bekannt zu sein, sonst würden Möbel nicht so oft ohne besondere Untersuchung bloß nach ihrem Äußeren gekauft; tragen sie außerdem noch eine Signatur, so sind oft die letzten Zweifel beseitigt. Gute und wertvolle Stücke sind schon längst knapp geworden und „trouvaillen" so gut wie ausgeschlossen. Da es außerdem zur internationalen Mode geworden ist, sich alt und womöglich im Stil des achtzehnten Jahrhunderts einzurichten, hat die Fälscherindustrie seit langem zur „Stützung des Marktes" eingreifen müssen. Steigende Konjunktur auf jedem Sammelgebiet wird von Fälschern natürlich immer sofort ausgenutzt. Als in den siebziger Jahren gotische Stollenschränke und deutsche Renaissancetruhen gesucht wurden, trug man der starken Nachfrage auch sehr bald von dieser Seite aus Rechnung. Otto von Falke hat schon vor Jahren ganze Reihen falscher Schränke aus dieser Zeit festgestellt. Ein besonders schönes Beispiel dafür ist auch ein im Schloß Berlin befindlicher Stollenschrank aus ehemaligem Kronbesitz, der nicht nur eine Fälschung ist, sondern sogar die Kopie nach einer Fälschung. Als, durch Bode angeregt, italienische Renaissancemöbel gesammelt wurden, begann in Florenz eine schwunghafte Fabrikation von Möbeln dieser Zeit. Diese Produkte sind in den kleinen Antiquitätengeschäften in der Nähe des Palazzo Pitti auch heute immer wieder zu bewundern.

Fälschungen nach französischen Möbeln des

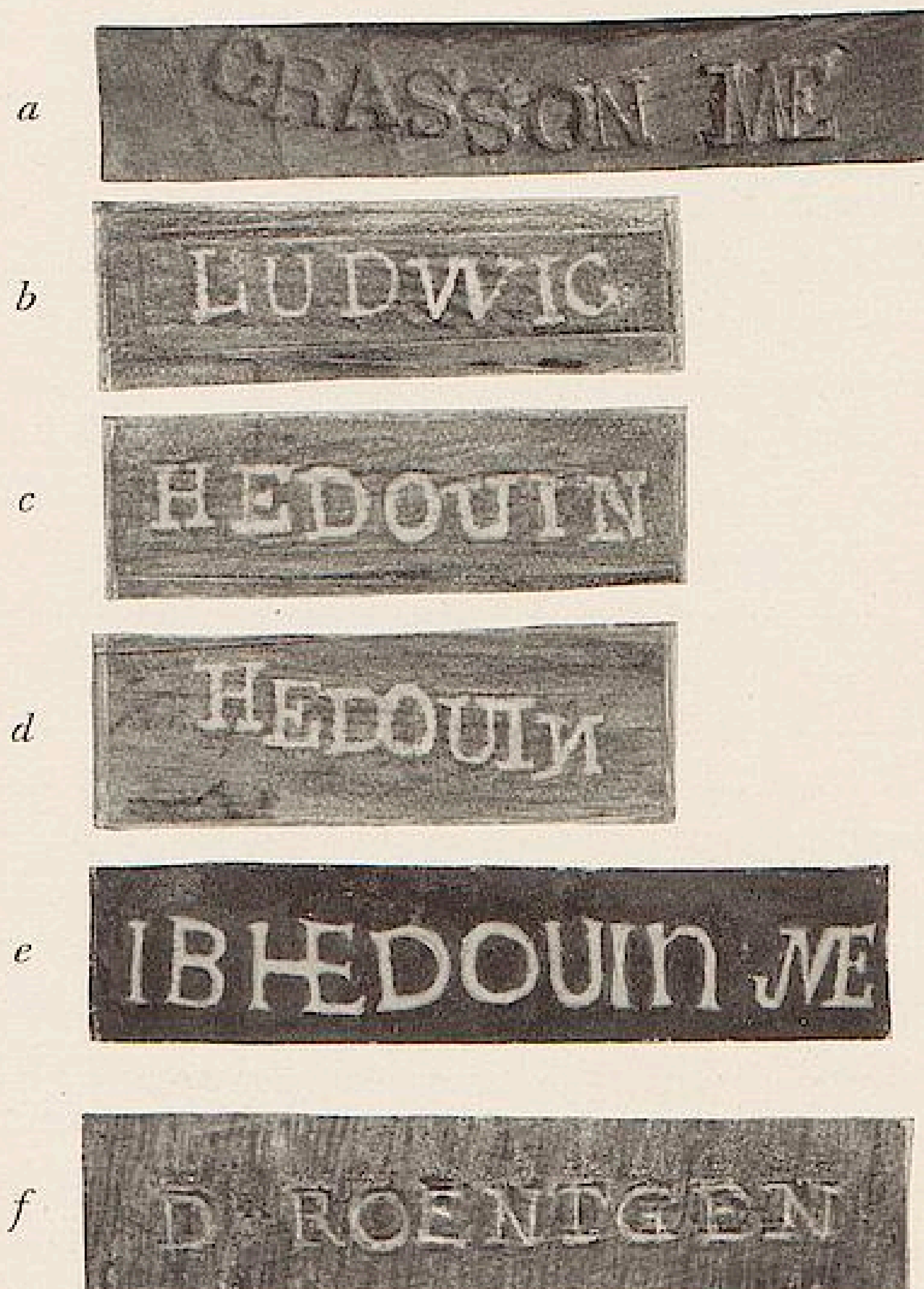
achtzehnten Jahrhunderts haben nicht lange auf sich warten lassen, nachdem das Interesse für diese Dinge im Wachsen war. Nach der Entdeckung der Möbelsignaturen um 1880 — deren Existenz seit fast einem Jahrhundert vergessen war — bemächtigten sich die Fälscher natürlich auch dieses Hilfsmittels. Infolge der damaligen geringen Kenntnis von der ursprünglichen Verwendung dieser Stempel brachte man sie nicht immer richtig an. Aus dieser Zeit rührt ein schlecht gefälschter Riesenerstempel auf einer echten, noch dazu deutschen Kommode der Wallace-Collection, durch den ihr Wert erhöht werden sollte. Kopien nach berühmten Möbeln, zum Beispiel dem berühmten „bureau du roi“ im Louvre, die in dieser Zeit angefertigt wurden, sind nicht als eigentliche Fälschungen anzusehen, da sie als Vorbilder zur Wiederbelebung des alten Kunsthandwerks dienen sollten. Praktisch mögen diese Möbel als Fälschungen aufgetreten sein, wenn sie in zweiter oder dritter Hand als echt angeboten wurden. Alle diese älteren Fälschungen oder Kopien werden aber jetzt niemanden mehr täuschen, da sie sehr primitiv gemacht sind. Die heutigen Fälscher arbeiten mit ganz anderen Mitteln als ihre Kollegen von 1880, die ihre Möbel mit Vogeldunst beschossen, um „Wurmlöcher“ zu erzielen.

Unter den Möbelfälschungen, die heute gefährlich werden, sind zwei Typen zu unterscheiden: solche Möbel, die ganz und gar neu hergestellt und andere, die „geschönt“ sind. Die letzteren sind einfache echte Möbel, die mit neuen oder nicht zugehörigen Teilen bereichert wurden, um sie wertvoller zu machen. Bei einem ursprünglich ganz einfachen Tisch in Louis XV.-Form wurden z. B. in die Zarge nachträglich bemalte Glasplatten eingelegt; außerdem stempelte man ihn, trotz der vorhandenen etwas unleserlichen Signatur eines weniger bekannten Meisters, mit dem Namen des berühmteren Leleu.

Unter den absoluten Fälschungen gibt es verschiedene Klassen, die, je nach der dafür aufgewandten Arbeit, mehr oder weniger gut gelingen. Eins ist immer sicher: eine Kopie nach einem Möbel des achtzehnten Jahrhunderts läßt sich stilistisch völlig einwandfrei herstellen. Mit der Stilkritik kann man also meist nicht viel anfangen. Weniger gut gerät jedoch meistens die technische Seite der Sache. Es lohnt nun nicht, die verschiedenen Merkmale aufzuzählen, aus denen man alle die mehr oder weniger falschen Möbel erkennen kann, die kleine Händler in der Rue du Bac oder Faubourg St. Honoré verkaufen. Hier wird man nicht erwarten können, für die geringen Summen, die bei solchen Käufen umgesetzt werden, besonders wertvolle Stücke erwerben zu können. Auch mit den Möbeln, die die großen Pariser Dekorateurfirmen auf Wunsch ihren Kunden auf alt herrichten, kann kein großer Schaden angerichtet werden, selbst wenn sie in zweite Hand fallen, da sie weder technisch in der alten Weise hergestellt sind, noch jemals auf der Rückseite „truquiert“ geliefert werden.

Ganz anders liegt der Fall bei einer Gruppe von Möbeln, die in erster Linie den Anlaß zu diesen Zeilen gegeben hat. Hier handelt es sich um Nachahmungen meist hochwertiger Stücke, die geeignet sind, den Antiquitätenmarkt zu diskreditieren. Nun ist es eine eigene Sache, vor solchen Stücken öffentlich zu warnen, da oft genau das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung erzielt wird, und die Hersteller durch die Kritik sehr bald veranlaßt werden, ihre Fehler zu verbessern. Selbst auf diese Gefahr hin muß es geschehen, da nicht länger geschwiegen werden kann, wenn Berlin von einer Stelle aus geflissentlich mit falschem Antiquitätenmaterial überschüttet wird, was schon dazu geführt hat, daß Stücke in zweiter Hand gutgläubig als echt verkauft worden sind.

Glücklicherweise zeigen alle diese Möbel gemeinsame Merkmale, die, wenn man sie einmal erkannt hat, nicht mehr übersehen werden können. Der Fabrikant spekuliert auf die Vorliebe des Publikums für signierte Möbel und versieht sie daher sehr häufig mit Signaturen (Abb. 3). Daß diese Vorliebe ganz unberechtigt ist, sei nur nebenbei bemerkt; denn gerade besonders kostbare, auf Bestellung gefertigte Möbel tragen sehr häufig keinen Stempel, und ein minderes Möbel, das eine Signatur trägt, wird dadurch nicht kostbarer. Die Signaturen sind nun sehr schlecht gemacht. Von rechtswegen hatten die Pariser Ebenisten ihre Signatur im Zunfthause auf einer dort befindlichen Bleitafel einzutragen, nur dieser eine aus einem Stück gefertigte Stempel durfte benutzt werden. Der „Kopist“ aber gebraucht einzelne Buchstabenpunzen, um die Namen zusammenzusetzen; natürlich kann er diese nicht so sorgfältig einprägen, daß es so aussieht, als sei es ein Stempeldruck. Aus

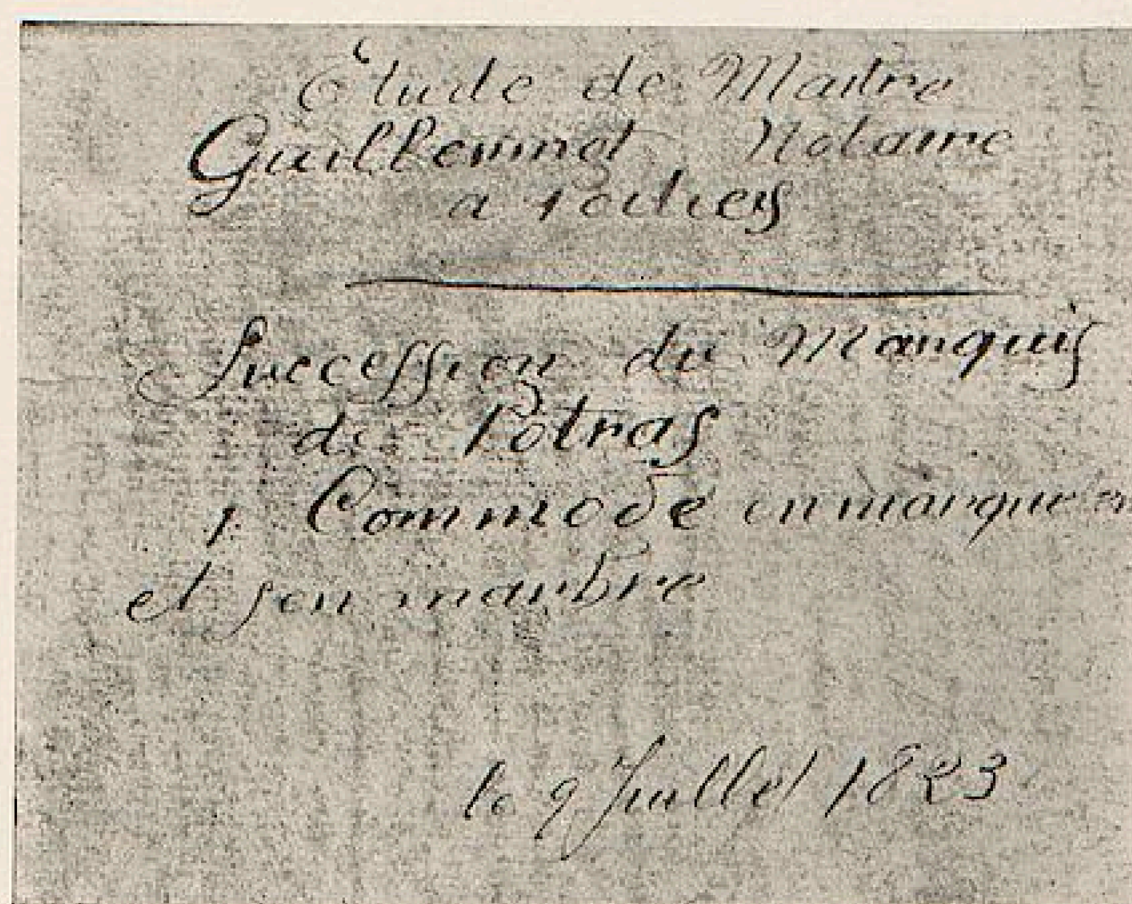


a—d FALSCHE SIGNATUREN. *e—f* ECHTE SIGNATUREN
ABB. 3

demselben Grunde sehen diese Signaturen alle genau gleich aus, während in Wirklichkeit die Typen der Buchstaben bei den verschiedenen Namen wechseln. Beim Stanzen passieren dann noch Versehen, so daß es zum Beispiel einmal „HEDOUIN" (Abb. 3 c, d) heißt, auf einem anderen Stück jedoch „HEDOUIИ". Bei dieser Vergleichung der Signaturen stellt man übrigens nebenbei fest, daß von diesem einen Meister Hedouin gleichzeitig drei wichtige stilistisch stark untereinander differierende Stücke auftauchen. Immerhin ein Faktum, das nicht alltäglich wäre — wenn die Möbel echt wären. Abgesehen von diesen unkorrekten Signaturen verwendet der Kopist absichtlich Phantasienamen, die in der Literatur nicht bekannt sind: zum Beispiel Rykoff, Roskoff, Dupont, Grasson, Ludwig. Manchmal ähneln sie tatsächlich bekannten Namen wie etwa im Fall Hedouin (Abb. 3 e). Dadurch kann zunächst der Fabrikant dem Vorwurf entgegnen, daß er Fälschungen herstellt. Diese Ausrede gilt natürlich nicht für den Wiederverkäufer, der die Möbel als „wohl echt" verkauft. Soviel über die Signaturen, die ein merkwürdig schwacher Punkt in dieser Angelegenheit sind. Außer den Signaturen tragen manche Möbel Inventarstempel, die meistens ziemlich sinnlos und wenig zweckentsprechend eingeschlagen sind. Endlich werden Zettel aufgeklebt wie diese:

> Légué à son neveu par
> Louis de Montfort
> 11. Juilliet 1781

oder wie der in Abbildung 4 vorgeführte des „Marquis de Potras", der eine Nachlaßbezeichnung vortäuschen soll. Alle diese Nachhilfen sind verräterischer, als das Äußere der Möbel, das meist einen höchst glaubwürdigen Eindruck macht, da im allgemeinen nach guten Modellen kopiert wird. Durch Reduzierung der Größen oder allzu starke Anpassung des Möbels an moderne Gebrauchszwecke, ergeben sich allerdings oft Anhaltspunkte für die Feststellung des wahren Sachverhalts. Alle Gebrauchsmöbel des achtzehnten Jahrhunderts kommen vor (Abb. 1, 2), daneben noch Möbel, die es in dieser Art nicht oder nur selten gegeben hat, wie etwa kleine Tische und Kommödchen, Bibliotheksregale usw. Technisch sind alle Möbel in der alten Arbeitsweise hergestellt unter Verwendung von Holznägeln und der richtigen Schwalbenschwanzform bei der Zusammenfügung der Wände. Meist werden bei der Bearbeitung des Holzes auch Maschinensägen vermieden. Daß die aus neuem Holz gefertigten Furniere in der richtigen Stärke von 2 mm allerdings mit der Maschine gesägt sind, läßt sich an den fertigen Möbeln kaum noch nach-


Etude de Maître
Guillemet Notaire
à Poitiers

Succession du Marquis
de Potras
1 Commode en marqueterie
et son marbre

le 9 Juillet 1823

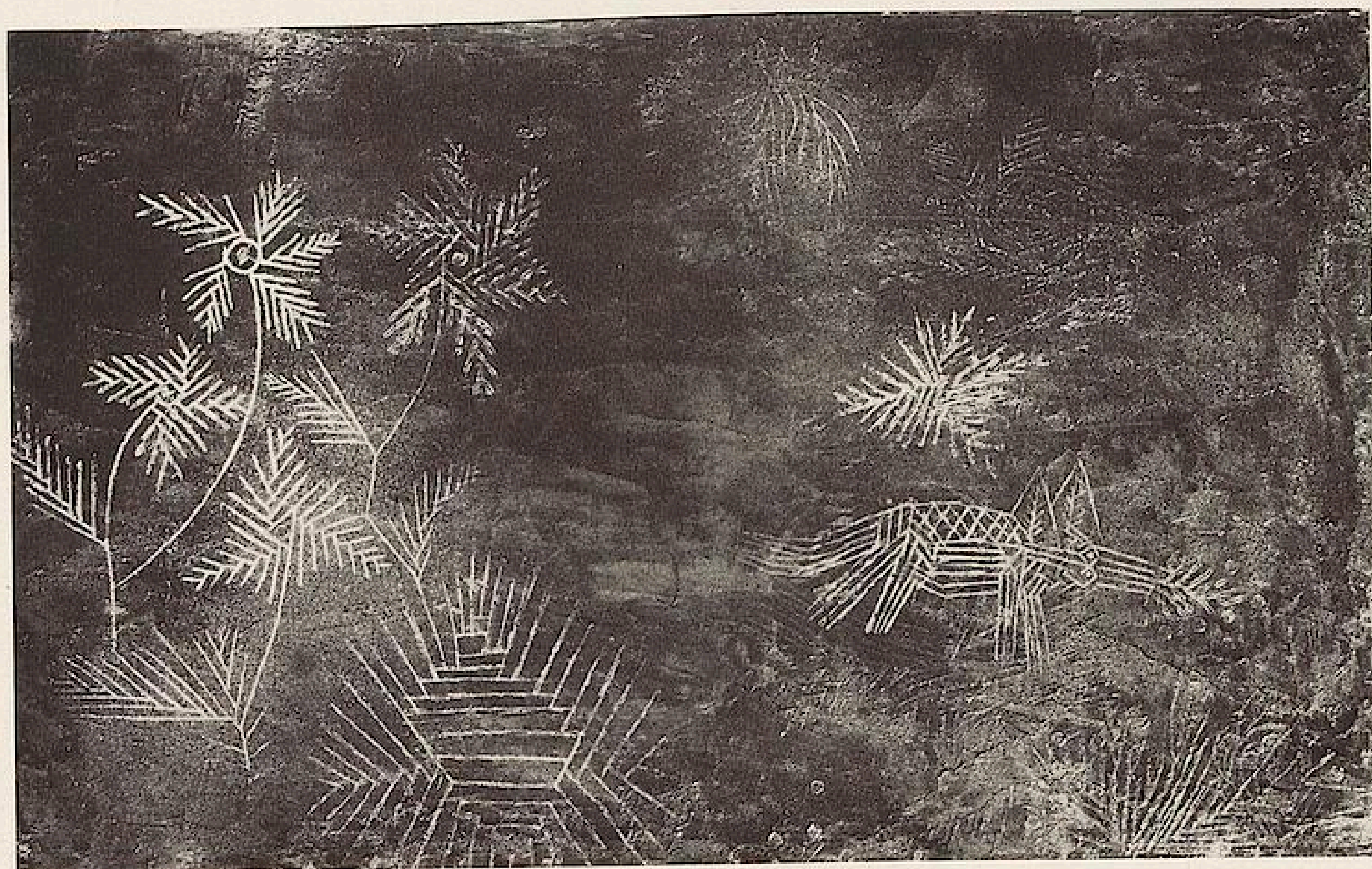
FALSCHE NACHLASSBEZEICHNUNG. ABB. 4

weisen. Dagegen kommen maschinengefertigte Schrauben vor, sie sind leicht an ihrem spitzen Ende, den Drehspuren und dem meist durch Stauchen entstandenen Rändchen zwischen Kopf und Schaft kenntlich. Handgedrehte oder gefeilte Schrauben des achtzehnten Jahrhunderts haben stumpfe Enden, unregelmäßige Einschnitte am Kopf und unregelmäßigeres Gewinde.

Das ganze Innere der Möbel, sowie die Rückwände sind mit einem bestimmten silbergrauen Farbenüberzug versehen, der Altersschmutz vortäuschen soll. Sehr vorsichtig ist der Hersteller meist bei der Verwendung wurmstichigen Holzes vorgegangen. Bei der Prüfung dieser Seite muß man sich zunächst von dem alten Glauben frei machen, daß der Fälscher wurmstichiges Holz nötig hat, und daß, wenn ihm keines zur Verfügung steht, er sein Möbel durch Schrot oder auf künstliche Weise damit versieht. Das wird höchst selten gemacht, bei den in Frage kommenden Möbeln wird vielmehr meist altes, aber gesundes Holz verwandt. Ab und zu, besonders an versteckten Stellen — hinter Spiegeln etwa — wird wurmstichiges Holz benutzt, das, nachdem es passend zurechtgesägt oder gehobelt ist, offene, der Längsrichtung nach freigelegte Wurmgänge zeigt, die wohl auch verkittet werden. Ein Meister des achtzehnten Jahrhunderts hätte solches Holz niemals verwenden dürfen, es ist immer ein sicheres Kennzeichen neuer Verarbeitung alten Holzes. Mit Vorliebe ist Papier in die Schubladen geklebt und dann manchmal wieder herausgerissen, zuweilen verrät es sich als modernes Maschinenpapier. Endlich erkennt man bei näherer Prüfung auch die Bronzen als modern, wenn sie auch feuervergoldet und täuschend patiniert sind. Die Schlüssel ähneln einander alle sehr, sie verraten sich häufig durch ihre leicht gotischen Formen als nicht zeitgemäß. Ergänzt wird die Ausstattung der Möbel durch kleine Beigaben wie Tintenfässer in den Schreibtischen oder Flacons in den Toilettentischen. Die Flacons werden eigens für diese Zwecke in Baccarat hergestellt und nach Entfernung der eingeätzten Marke in die leeren Etuis der Toilettenkästen hie und da eingefügt. Bei der Ausstattung der letzteren ist blaue Seide, oft mit einem Silberbörtchen eingefaßt, beliebt.

Den letzten Schliff geben dem Innern der Möbel Tintenkleckse und Flecke aller Art. Es wird auch nicht versäumt, die durch langen Gebrauch abgenutzten Laufflächen der Schubladen auf den seitlichen Leisten besonders glattzupolieren. Außen werden die Möbel nach allen Richtungen hin stark beschädigt, manchmal geht das soweit, daß man die Furniere löst, oder sie mit schlechtem Leim in dilettantischer Weise wieder anklebt; oder man sägt auch gelegentlich ein Stück Bein ab und ergänzt es wieder. Außer diesen furnierten Möbeln kommen auch geschnitzte und vergoldete Spiegelrahmen vor, die geradezu erstaunlich gut gemacht sind. Am Schnitzstoß wird man sie meist nicht erkennen können, da diese Technik virtuos gehandhabt ist. Lediglich die Vergoldung ist nicht in der alten Weise gemacht. Das Holz wird statt mit Bolus, mit einem weißen Kreidegrund bedeckt, der aber richtig mit Schachtelhalm abgeschliffen ist. Um den an abgenützten Stellen hervorschimmernden roten Grund des Bolus vorzutäuschen, wird der Untergrund meist mit roter Farbe, jedoch gewöhnlich nur stellenweise übergangen. Bei der nun folgenden echten Vergoldung werden Teile, wo rote Farbe sitzt, leicht ausgespart, dann wird poliert. Die ganze Vergoldung wirkt jetzt überzeugend echt. Daß der Werkstatt, von der hier die Rede ist, außer den Möbeln Boiserien, gerahmte Kaminstücke mit eingelassenen Bildern, Rötelzeichnungen, terres cuites, Stiche und Porzellane entstammen, sei nur nebenbei bemerkt.

Nun muß allerdings gesagt werden, daß die Bezeichnung „Fälschung" für alle diese Stücke zunächst nicht zutreffend ist, da sie vom Hersteller bloß als „Kopien" in die Welt gesetzt werden. Wenn dieser sich derartig und durch die Verwendung von Phantasienamen bei der Signierung auch salviert, so macht er es dadurch, daß er seine Erzeugnisse nicht mittels eines Merkmals als Kopie oder Faksimile kennzeichnet — wie es zum Beispiel die alte Pariser Firma Samson tut —, seinen Abnehmern leicht, die Stücke als alt zu verkaufen. Man sollte daher niemals versäumen, sich auf Rechnungen ausdrücklich die Echtheit gekaufter Stücke bestätigen zu lassen, eine Forderung, die jeder korrekte Kunsthändler ohne weiteres erfüllen wird.



PAUL KLEE, DER BLUMENFRESSER. 1927

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

CÉZANNE

Beim Malen

Ein biederer Maler, eine Leuchte von Aix, kommt vorüber. Er bleibt stehen. Mit einem Mitleidslächeln neigt er sich zu dem armen Narren, der mit so grellem Grün dieses gemalte Schachbrett kolorierte, in dem er keine Landschaft zu erkennen vermag. Er empfindet trotzdem eine unbestimmte Zuneigung für diesen fleißigen Greis. Er nimmt seine Pinsel. Cézanne sieht ihn an, ganz verstört, verdutzt.

Anmerkung der Redaktion: Diese Abschnitte sind dem Buch entnommen, das Joachim Gasquet über Cézanne geschrieben hat und das — mit achtundvierzig Lichtdrucktafeln — in diesen Tagen im Verlag Bruno Cassirer erschienen ist. Wir haben in „Kunst und Künstler" schon zweimal Vorabdrucke aus diesem Buch gebracht, einmal vor einem Jahr, ein anderes Mal im Jahre 1927. Dieses mag als Beweis gelten, wie hoch wir dieses Buch einschätzen. Es ist in der Tat eines der schönsten Kunstbücher, die jemals geschrieben sind. Es ist wertvoll durch das, was Gasquet mitteilt, wertvoller aber noch durch das, was Cézanne gesagt hat. Um so mehr als jedes Wort den Stempel gewissenhafter Berichterstattung trägt. Ein sehr großer Künstler und ein sehr reiner und tiefer Mensch: so steht Cézanne da.

„— Reichen Sie mir Ihre Palette... Ich will Ihnen zeigen, ich... Warten Sie... Warten Sie."

Ein Pinselstrich da, ein Pinselstrich dort. Er geht gewissenhaft zwei- oder dreimal zu dem Ast, um den Ton festzustellen, um sein Grün mit dem Grün der Natur zu vergleichen. Er kommt zurück, trägt eine Farbe auf, ereifert sich, bemüht sich, schwitzt, er strahlt. Er erhebt sich, wischt sich mit einem parfümierten Taschentuch ab. „So, da haben Sie es..."

Aber Cézanne hat sich wieder gefaßt. Er hat nicht ein Wort gesagt. Er nimmt sein Farbmesser, und langsam, breit, mit einem einzigen Strich, kratzt er den schönen Baum mit all seinen Blättern ab, und selbst den kleinen Mann, den der andere in einer plötzlichen Eingebung schmissig unter den Schatten seines schönen Baumes gesetzt hat. Und er sagt mit denselben Worten: „— So, da haben Sie es."

Im Louvre

Wir steigen die große Treppe Daru hinauf.

„— Halt. Sehen Sie mal dahin ... die Siegesgöttin von Samothrake. Das ist eine Idee, das ist ein ganzes Volk, ein heroischer Augenblick in dem Leben eines Volkes, aber die Stoffe schmiegen sich an, die Flügel schlagen, die Brüste schwellen. Ich brauche nicht den Kopf zu sehen, um den Blick mir vorzustellen, denn das ganze aufgepeitschte Blut kreist und singt in den Beinen, den Hüften, im ganzen Körper, es hat das Gehirn durchströmt, es ist in das Herz gestiegen. Es ist in Bewegung, es ist die Bewegung der ganzen Frau, der ganzen Statue, des ganzen Griechenlands. Als der Kopf herunterfiel, hat der Marmor geblutet ... Dagegen können Sie da oben, mit dem Schwerte des Henkers, all diesen kleinen Märtyrern den Kopf abhauen, ein bißchen Rot, ein Tropfen Blut, Schluß ... Sie sind alle schon in Gott aufgelöst, blutlose Wesen. Man malt keine Seelen. Und dagegen die Flügel der Siegesgöttin, man sieht sie nicht, ich sehe sie nicht mehr. Man denkt nicht mehr daran, so natürlich erscheinen sie. Der Körper braucht sie nicht, um sich im vollen Triumph emporzuheben. Er hat seinen Schwung ... Dagegen die Aureolen, die Nimben Christi, der Jungfrauen und der Heiligen, man bemerkt nur sie. Sie drängen sich vor; sie stören mich. Was wollen Sie? Man malt keine Seelen. Man malt Körper, und wenn die Körper gut gemalt sind, zum Donnerwetter, dann strahlt die Seele, wenn eine da ist, von überall aus.“

Über Courbet

„— Ein Maurermeister. Ein wüster Gipskneter. Ein Farbenstampfer. Er mauerte wie ein Römer. Und auch er war ein echter Maler. Es gibt keinen andern, der ihn in diesem Jahrhundert ausstechen könnte. Er mag sich die Ärmel aufstreifen, den Hut schief aufs Ohr setzen, die Vendômesäule umstürzen, sein Pinselstrich ist der eines Klassikers! Hinter seinem prahlerischen Getue ... Er ist tief, heiter, weich. Es gibt von ihm Akte, golden wie reifes Getreide, in die bin ich vernarrt. Seine Farbe duftet nach Korn ... Ja, ja, Proudhon hat ihm mit seinem Realismus den Kopf verdreht, aber im Grunde ist es mit seinem Realismus wie mit der Romantik von Delacroix, er trug ihn nur, koste es was es wolle, mit großen Pinselstrichen in einige Leinwände hinein, es sind die lärmendsten und sicherlich die wenigst schönen. Und überdies steckte sein Realismus mehr im Sujet als im Handwerk. Was er sieht, ist komponiert. Seine Vision ist die der Alten geblieben. Das ist wie mit dem Messer, er gebraucht es nur für die Landschaft. Er ist ein raffinierter Kerl, ein Klügler. Sie kennen das Wort von Decamps. Courbet ist ein Schlaukopf. Er macht grobe Malerei, aber er legt etwas Feines darüber. Und ich sage, das ist die Kraft, das Genie, was er als Untergrund gab. Und fragen Sie Monet, was Whistler Courbet schuldete, als sie zusammen in Deauville waren, als er ihm seine Geliebte malte. Er hat gut breit malen, er ist zart. Er gehört in die Museen. Seine „Kornschwingerin“ in der Galerie zu Nantes, mit dem dichten Blond, mit dem großen roten Tuch, dem Staub des Getreides, dem geschlungenen Knoten im Nacken, wie die schönsten Veronese; und der Arm, dieser milchweiße Arm in der Sonne, dieser pralle Arm einer Bäuerin, blank wie ein Spülstein. Dabei war es seine Schwester, die ihm Modell gestanden ... Man kann dieses Bild neben einen Velasquez hängen, es wird sich halten. Mein Wort darauf ... Ist das echtes Fleisch, ist das dicht, kernig? Ist das lebendig? Das zwingt. Man sieht es.

Courbets „Begräbnis von Ornans“

Wir kommen hin, er ist purpurrot, er strahlt. Sein Überzieher, den er an einem Ärmel hinter sich her schleift, fegt den Boden. Er richtet sich hoch auf. Er jauchzt. Ich habe ihn niemals so gesehen. Er, der gewöhnlich so schüchtern ist, wirft links und rechts triumphierende Blicke um sich. Der Louvre gehört ihm ... In einer Ecke entdeckt er eine Kopistenleiter, er stürzt dahin.

„— Endlich! ... Wir werden es sehen.“

Er zieht die Leiter hin, er klettert darauf.

„— Kommen Sie, kommen Sie ... Donnerwetter! ... Ist das schön ...“

Die Aufseher laufen herbei, rufen ihm zu.

„— Laßt mich in Ruhe ... Ich schaue Courbet an ... Hängt es ins Licht, und man wird euch nicht mehr belästigen.“

Er trampelt auf seiner kleinen Plattform.

„— Aber nein, sehen Sie, dieser Hund ... Velasquez! Velasquez! Der Hund von Philipp ist weniger Hund, trotzdem er der Hund des Königs war ... Haben Sie ihn gesehn? Und der rote pausbäckige Chorknabe ... Renoir kann dahin gelangen.“

Er steigert sich, er berauscht sich.

„— Gasquet, Gasquet... Nur Courbet kann so ein Schwarz hinsetzen, ohne seine Leinwand zu durchlöchern. Er ist einzig... Hier, wie in seinen Felsen und Stämmen dahinten. Er konnte in einem Zuge eine ganze Lebensstufe hinabgleiten, sehen Sie, die elende Existenz, dieser Bettler, und dann kam er wieder, mitleidsvoll, mit der Güte eines sanften Riesen, der alles versteht... Die Karikatur ist in Tränen getaucht... Ach, laßt mich in Ruhe, ihr, da unten. Holt euren Direktor... Ich werde diesem Menschen zwei Worte zurufen...“

Es gibt einen Auflauf. Er hält eine richtige Ansprache.

„— Es ist eine Gemeinheit, in Gottes Namen!... Nein, eigentlich ist es wahr... Wir lassen immer mit uns herumspringen... Es ist ein Diebstahl... Der Staat sind wir... Die Malerei... das bin ich... Wer versteht denn Courbet?... Man sperrt ihn ins Gefängnis, in dieses Kellerloch... Ich protestiere. Ich werde zu den Zeitungen gehen, Vallès...“

Er schreit immer stärker.

„— Gasquet, Sie werden einmal eine wichtige Persönlichkeit... Versprechen Sie, daß Sie dieses Bild an seinen Platz bringen lassen. In den Salon Carré. Zum Donnerwetter, in den Salon der Modernen, in das Licht... Daß man es sieht...“

Die Aufseher heben seinen Überzieher, seinen Hut auf.

„— Laßt mich in Frieden, ihr da... Ich komme herunter... Wir haben in Frankreich ein solches Bild, und wir verstecken es. Man sollte Feuer an den Louvre legen, sofort... Wenn man Furcht hat vor dem, was schön ist... In den Salon der Modernen. Gasquet, in den Salon der Modernen... Sie versprechen es mir.“

Er stolpert von der Leiter. Er richtet einen Herrscherblick auf den ganzen Haufen, der ihn umgibt.

„— Ich bin Cézanne.“

Er wird noch röter... Er sucht in seinen Taschen. Er stopft in die Hände der Aufseher Goldstücke... Er läuft davon, mich mit sich ziehend... Er weint.

Bei der Arbeit

„Arbeiten!... Das ist das einzige... Die Malerei ist fürchterlich schwer... Man glaubt sie immer zu fassen, man hat sie niemals... Dein Porträt, das ist ein Stück, und du verstehst, wie man sich bei so einem Gesicht abrackern muß, bei den Augen, die blicken, bei einem Munde, der spricht... Nun! Das ist noch gar nichts. Um Bilder zu produzieren, müßte man fast jeden Tag ein Stück wie dieses heruntermalen... Tintoretto tat es und Rubens... Und es ist nicht nur das menschliche Gesicht... Diese Stilleben, das ist dasselbe. Sie sind ebenso dicht, ebenso mannigfaltig. Es gibt ein Handwerk für jeden Gegenstand. Man versteht sein Handwerk niemals... Ich könnte hundert Jahre malen, tausend Jahre, ohne einzuhalten, es würde mir vorkommen, als wüßte ich nichts...

— Die Alten, sie, in Gottes Namen, ich weiß nicht, wie sie es anstellten, um kilometerweise Arbeit herunterzuhauen... Ich verzehre mich, ich schinde mich, um fünfzig Zentimeter Leinwand zu bedecken... Aber, gleich... So ist das Leben... Ich will beim Malen sterben...“

Er verfällt plötzlich in eine dieser Träumereien, die ihm eigen sind. Er betrachtet seine geschlossene Faust. Er folgt dem Gleiten des Lichtes und der Schatten auf ihr.

„— Das ist nicht alles... Alles das ist Gerede, hören Sie mal... Was ich will, das ist, mit der Farbe das erzielen, was man mit Schwarz und Weiß mit dem Wischer erzielt.“

Noch ein großes Schweigen. Dann schaut er mich an, und ich fühle, daß seine Augen bis in mein Inneres dringen, über mich hinaus in das Innere der Zukunft, daß sie mich blenden. Er lächelt resigniert.

„— Ein anderer wird machen, was ich nicht habe machen können... Ich bin vielleicht nur der Primitive einer neuen Kunst.“

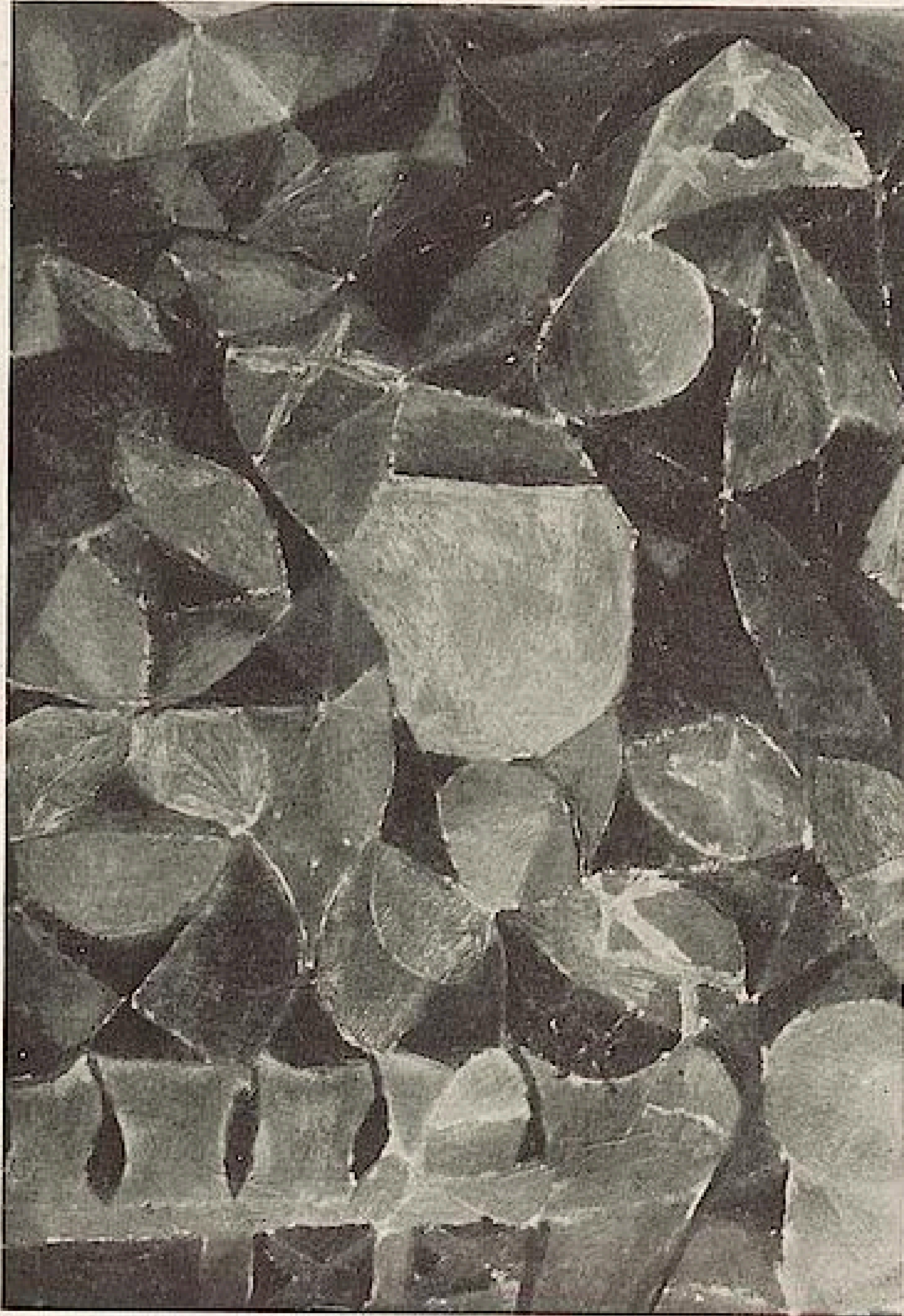
Dann scheint er plötzlich bestürzt, in einer Art Empörung.

„— Das Leben ist erschreckend!“

Und wie ein Gebet in den Abend, der herniedersteigt, höre ich ihn einmal um das andere murmeln:

„Ich will malend sterben... sterben beim Malen...“

Deutsch von Elsa Glaser.



PAUL KLEE, BLUMENSTEG. 1929

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN



PAUL KLEE, POLYPHONE STIMMUNGEN. AQUARELL. 1929

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

PAUL KLEE

AUSSTELLUNG IN DER GALERIE ALFRED FLECHTHEIM

VON

KARL SCHEFFLER

In der umfangreichen Ausstellung, die Flechtheim Paul Klee zu dessen fünfzigstem Geburtstag gewidmet hat, nachdem bei Ferdinand Möller schon einige Aquarelle zu sehen waren, hing ganz am Ende das Aquarell eines Ägyptischen Dorfes aus dem Jahre 1929. Dieses Blatt ist geeignet, das Verständnis für eine Kunst zu fördern, die bestrebt ist, das Verständnis künstlich zu erschweren. Dargestellt ist auf grauem Grund der in schöner Bläue vernebelnde Nil und davor eine Reihe von Eingeborenenhütten in einem zarten Rotbraun, das oben im Himmel wie ein abziehendes Abendrot wiederkehrt. Es ist nichts auf dem Blatt als die Horizontalbewegung eines Farbenkontrastes. Dieses wenige aber gibt einen Natureindruck, wenn auch stark und allzu pointiert übertragen, wieder. Man denkt etwa an Whistlers Fluß- und Nebellandschaften. Wie dieser, ist Klee ein Geschmack. Ein feiner und kultivierter Geschmack, aber auch ein überzüchteter, ein etwas damenhafter und zerbrechlicher. Es ist aus der Natur nur ein Klang gezogen; der aber klingt wirklich. Neun Zehntel und mehr des Natureindrucks sind vernichtet, um des verbleibenden Restes willen. — Und dieser Rest ist wenig mehr als ein leichter Schaum.

Bekanntlich kann man die Anschauungsform eines Malers, sofern er Talent hat, stets in der Natur wiederfinden. Da Klee entschieden begabt ist, lohnt sich der Versuch auch bei ihm. Es wird kein Erlebnis daraus, aber es wird ein Spiel, bei dem man den eigenen Geist prüfen kann. Kneift man die Augen genügend enge zusammen, so daß nur noch ein sehr schmaler Spalt bleibt, und sieht man von allem Wissen, von allem Gegenständlichen gewaltsam ab, so lassen sich Bildmotive im Sinne Klees in der Natur vielfach entdecken. Man sieht dann nur noch merkwürdig geformte und verteilte Licht-, Schatten- und Farbflecken, teppichartige Gebilde, die Natur wird zum eigenwilligen Dessin — und es ist nur eine Fortsetzung des hübschen Spiels, wenn man diesen blinzelnd erhaschten Ornamenten einen Titel voll tieferer Bedeutung anhängt.



PAUL KLEE, ÄGYPTISCHES DORF. AQUARELL. 1929

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

In der Ausstellung hängt manches Bild, manches Aquarell, das so entstanden zu sein scheint. Stellt man sich die „Ovale Landschaft" in dem unbestimmten Licht eines Zimmers hängend vor, so läßt sich sehr wohl denken, daß man bei halber Aufmerksamkeit in das Ensemble schön verteilter Farbflecke allerlei Naturbilder hineinsieht, und daß dieses Spiel etwas ästethtisch Erregendes hat. Das ist aber nur möglich, weil Klee wirklich vom Anblick von Häusern und Gärten ausgegangen ist, wenn er die Spur dann auch listig wieder verwischt hat. Für solche Entkörperlichung ist ja der Geschmack der beste Helfer.

Sieht man genau zu, so tauchen hier und dort einige ausgezeichnete Beobachtungen auf. Die Turmspitze eines Daches auf einem Mondscheinbild halb im Licht, halb im Schatten, ist so überzeugend gegeben, daß sich ein bedeutender Naturmaler dieses Stücks nicht zu schämen hätte. Immer wieder findet man Stellen, die wirklich sinnlich gesehen und ganz malerisch erlebt sind. Doch ist die sinnliche Anschauung dann nicht naiv geblieben, sie ist vielmehr gedacht, das heißt entsinnlicht worden, der Kompositeur, ja der Dessinateur hat sich ihrer bemächtigt. Der Anschauung verbindet sich die abstrakte Rechnung. So sind die in geschmackvoll schummerigen, zart ineinandergleitenden Farben fluorescierenden Bildtafeln entstanden, in deren Farbpaste sgraffitoartig geometrische Muster gezeichnet sind, die sich beim näheren Hinsehen als Bruchstücke von Architekturlandschaften, von Bäumen, von Wiesenparzellen usw. ausweisen. Der erste Eindruck ist so, als sähe man Stücke kostbarer alter, verblichener Stoffe. Wobei sich der klug verhehlte Eklektizismus darin zeigt, daß man an Indisches, Persisches und Arabisches erinnert wird.

Von hier aus führen nun drei Wege weiter in die Welt der Kleeschen Kunst hinein. Der eine führt zu Wirkungen, die als märchenhaft bezeichnet werden können. Klee versteht es, mit wenigen Mitteln den Eindruck einer Märchenstimmung zu erzeugen. Das Seite 109 abgebildete Beispiel mag zeigen, wie es gemeint ist, wenn auch die Hauptsache, die Farbe, fehlt. Auch die Märchenstimmung hat meistens einen orientalischen Akzent. Klee versteigt sich sogar hier und dort zur Darstellung von zarten Gespensterchen, zu skurrilen Marionettenfiguren. Es geistert traumhaft in der Arabeske, Klee wird zu einem Illustrator des Ungegenständlichen.

Der zweite Weg führt zum ausgesprochenen Dessin, dem nur der Rapport fehlt, um gewerblich brauchbar zu sein. Florale Gebilde liegen oft zugrunde, aber es genügt auch eine Licht- und Schattenwirkung, oder ein komplementärer Farbeindruck. Zuweilen ist in diesen Mustern etwas leicht Stilllebenhaftes. Die „Pflanzen in den Bergen" sind ein Beispiel dafür.

Der dritte Weg verläßt ganz die Anschauung. Er würde völlig in die Irre führen, wenn der Geschmack und die Erfindungsgabe nicht intelligent wären. Es entstehen mathematische, ganz abstrakte Zeichnungen, wie „Der Disput" oder „Grenzen des Verstandes". Die Arbeitsweise ist spekulativ. Es wird oft, wie bei der Schattenkonstruktion, der Grundriß der Dinge zugleich mit diesen gegeben. Doch auch hier zeigt es sich, daß sich das Talent immer irgendwie durchsetzt. Klee ist offenbar fasziniert von den Randzeichnungen Dürers zum Ge-

betbuch Kaiser Maximilians, und zwar von jenen Federspielen, in denen ein Tier, eine Pflanze, ein Mensch hingeschrieben wurde, ohne daß die Feder auch nur einmal absetzte. Die Tradition dieser Randzeichnungen ist ja in Deutschland niemals abgebrochen. Neureuther nahm sie auf, Menzel setzte sie fort, und Slevogt hat sie weiterentwickelt — um nur einige zu nennen. Wie Klee dieses geistvolle graphische Spiel sich zu eigen macht, zeigt am besten die hier abgebildete Tafel „Sie brüllt, wir spielen". Hier hängt die Spekulation mit einer Naturstudie zusammen. Es wird die Wirkung eines zarten, kleinen, philosophisch ironischen Gedichtes erzielt.

Immer ist bei Klee das Sensuelle durchs Gehirn dahingegangen. Und durch eine Absicht; durch die Frage: was läßt sich daraus machen? Darum gehören die absichtsvollen Titel auch organisch zu diesen Bildern wie die witzige Unterschrift zur Karikatur. Es gehört überhaupt alles zusammen: das Methodische der Kinderzeichnung, der faszinierende Klang, ohne daß es zur Melodienbildung kommt und die Edelfäule der Farbe. Man mag von Symbolkalligraphie sprechen und von Ornamenten aus der Welt der Röntgenstrahlen.

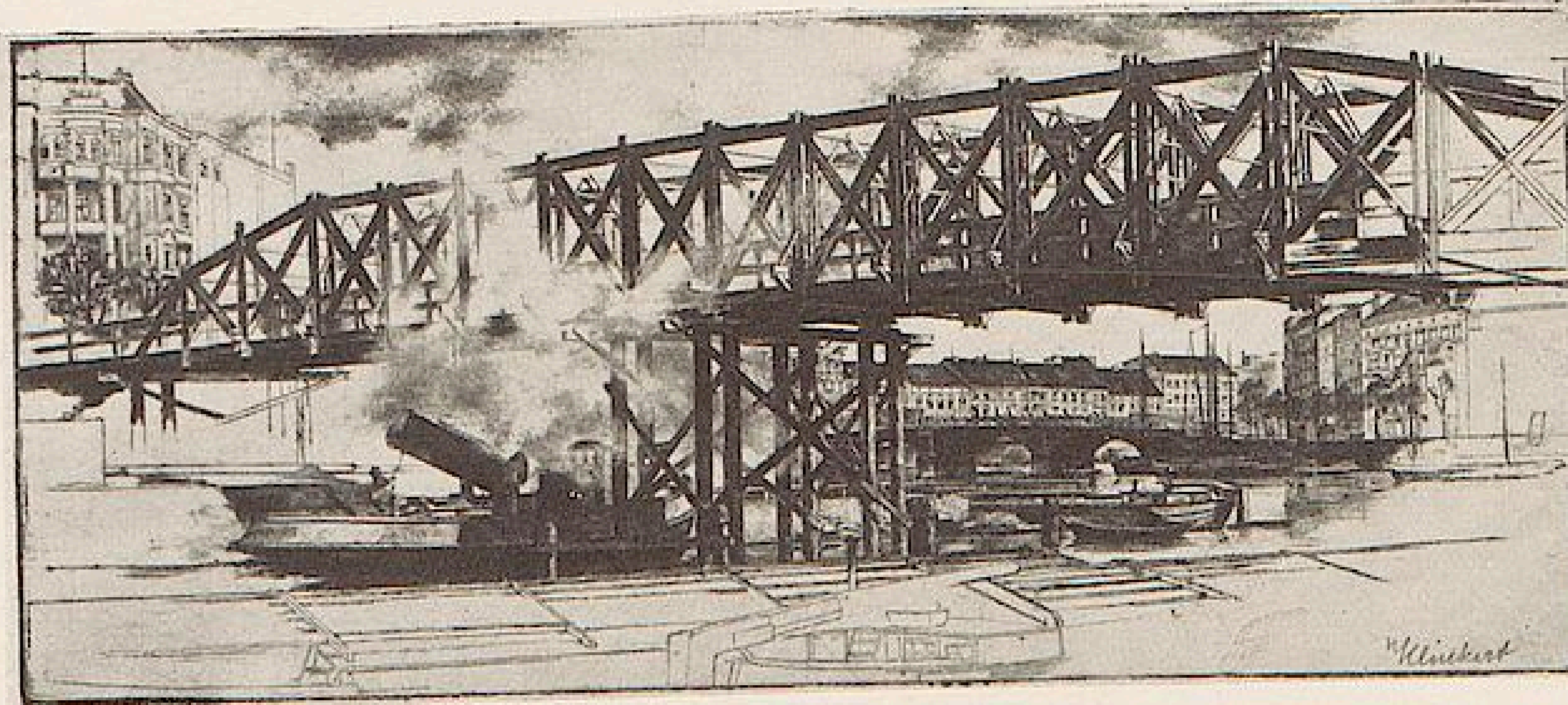
Erscheinungen wie Klee treten in jeder Zeit auf. Sie sehen dem flüchtigen Blick verschiedenartiger aus, als sie es im Grunde sind, weil sie — gerade durch die Abstraktion — dem Aktuellen, das heißt den herrschenden Ideen der Zeit zuneigen. Was entsteht, ist eine Kunst für die Salons der Intellektuellen. Kunstkonfekt, das durch seine Süße besticht, das man aber eben darum nur in kleinen Quantitäten verträgt. Weswegen die Darbietung von 150 Arbeiten in dieser Ausstellung des Guten zuviel war.

Neugierig darf man auf die weitere Entfaltung Klees sein. Was er jetzt macht, läßt sich bis ins Unendliche variieren, wenn der Künstler so geschmackvoll, geistreich und geschickt bleibt, wie bisher. Läßt er nur etwas darin nach, so landet er gleich im Kunstgewerblichen jener Art, wovon uns eben jetzt die Wiener Werkstätten in ihrer Berliner Filiale interessante Proben zeigen. Vielleicht wird Klee aber einmal seiner selbst müde. Es deutet einiges darauf hin, daß er im Begriff ist, sich der Natur wieder mehr zuzuwenden. Etwa so, wie Picasso es getan hat. Diese mögliche Wandlung mitzuerleben, würde ein Vergnügen eigener Art gewähren.



PAUL KLEE, SIE BRÜLLT, WIR SPIELEN. 1928

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN



WALTER KLINKERT, NOTBRÜCKE IN BERLIN. RADIERUNG
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

DIE HERBSTAUSSTELLUNG DER AKADEMIE

Der Gesamteindruck ist lebendig und freundlich, weil gut gewählt und gehängt worden ist. Auf die jüngeren Talente und auf die Gäste ist mit soviel Nachdruck hingewiesen, daß man von einer Entsagungsfreudigkeit der älteren Akademiemitglieder sprechen darf.

Am geschlossensten wirken die Arbeiten der im Mittelsaal vereinigten Simplicissimuszeichner. Bei Gulbransson durchdringt gute Laune das große Talent bis zum letzten. Und Th. Th. Heine erweist sich von neuem als einer der besten Zeichner, den die moderne deutsche Kunst — das ganze neunzehnte Jahrhundert mitgerechnet — besitzt.

Das Zille-Kabinett, in gefährlicher Nähe der Simplicissimus-Talente, sagt über den Berliner Zeichner Neues nicht aus.

Das Meid-Kabinett auf der gegenüberliegenden Seite macht einen vorzüglichen Eindruck. Von den ausgestellten Aquarellen aus Italien, die im Zeichen einer menzelisch gebändigten Barockphantasie, einer festlichen Anschauungsfreude stehen, war hier vor einiger Zeit schon die Rede.

Die vierte Kollektivausstellung: Bronzen und Radierungen des sechzigjährigen Richard Engelmann läßt vornehme Kunstgesinnung spüren, wirkt aber etwas dünn und unpersönlich. Diese Kunst ist melodisch, doch fehlt dem Melodischen die Erfindungskraft.

Von den Arbeiten älterer Akademiemitglieder und bekannter Gäste sind in erster Linie die schönen Zeichnungen und Pastelle Max Liebermanns zu nennen, die großen Kartons der Kindl-Sgraffiten von Slevogt, die pointierenden Aquarelle von Ulrich Hübner, die lebendigen, wenn auch etwas weichen Bildnisstudien von G. W. Roessner, die bewußt übercharakterisierten Gelehrtenköpfe von Großmann, im Farbigen dekorativ wirkende Landschaftsaquarelle von Krauskopf, kleine Aktzeichnungen von Schrimpf, klar und reinlich in den Umrissen, zwei Blumenstücke von Pechstein, intimer und ursprünglicher als seine Landschaftsaquarelle und manches andere noch, das den Beweis erbringt, daß Deutschland auch heute mehr ein Land der Zeichner als der Maler ist.

Unter den neu Hervortretenden erscheint Xaver Fuhr mit



GEORG SCHRIMPF, STEHENDER AKT. ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE



S. SEBBA, GERRON. HOLZSCHNITT
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

sechs Aquarellen bevorzugt. Eine entschiedene Eigenart rechtfertigt es. Fuhrs Arbeiten ziehen den Blick auf sich und halten ihn eine Weile fest. Seine Aquarelle sehen sehr graphisch aus, sie machen den Eindruck von farbigen Radierungen. Gefährlich könnte es dem Künstler werden, daß er die Landschaft skelettiert; er zeichnet fast wie ein Architekt. Und er koloriert etwas kunstgewerblich. Aber er trinkt aus seinem eigenen Glas.

Walter Klinkert ist Orlikschüler und beweist — wie mancher andere bekannte Künstlername es tut —, welch guter, die Eigenart respektierender Lehrer Orlik ist. Klinkerts Radierungen — nicht so sehr die Zeichnungen — erinnern an Orlik (dessen New Yorker Radierungen hängen wie zur Kontrolle daneben), an die englischen Radierer und sogar an Meryon; doch ist auch ein eigentümliches Talent darin, auf dessen Entfaltung man wird achten müssen. Die „Notbrücke“ ist ein sehr gutes Blatt; vielleicht etwas zu gut, das heißt zu fertig für einen so jungen Künstler.

Der Radierer Werner Laves füllt neuen Wein in alte Schläuche, er belebt in persönlicher Weise die alte graphische Konvention. Seiner Zeit steht er etwa so gegenüber, wie Konrad Westermayer es tat.

Sebba, in diesen Sälen auch ein Neuer, hat sich nach Beckmann orientiert. Aber mit Bewußtsein und darum selbständig. Seine Zeichnung Dr. S. K. ist ebenso gut wie sein Holzschnitt „Gerron“. In der Vereinfachung wird eine Gabe lebendiger Übertragungskraft sichtbar.

Unter den Plastiken fällt die Noa-Noa von Herbert Garbe auf durch Unmittelbarkeit; der Ausdruck ist vorzüglich getroffen. Die „Liegende“ von Anton Grauel hat einen Kolbezug. Sie läßt auf vortreffliche Fähigkeiten schließen, auf natürliche Begabung und auf Einsicht in das Wesen der Plastik. Heinz Rosenberg ist in seiner Holzbüste sehr prägnant und in seiner — übrigens recht ähnlichen — Bronzebüste etwas unklar. Seine Arbeiten verraten, wie die fast aller jungen Künstler, viel Klugheit und Selbstkritik.

Von den Arbeiten der älteren Bildhauer gefällt vor allem der „Reigen“ von Fritz Klimsch und die „Sitzende“ von Richard Scheibe. Von den Kleinplastiken Rudolf Großmanns war in diesen Heften schon die Rede. Diese Terrakotten frappieren auch jetzt wieder durch dieselben Eigenschaften, die einem die Zeichnungen Großmanns lieb machten.

K. Sch.

ABY WARBURG †

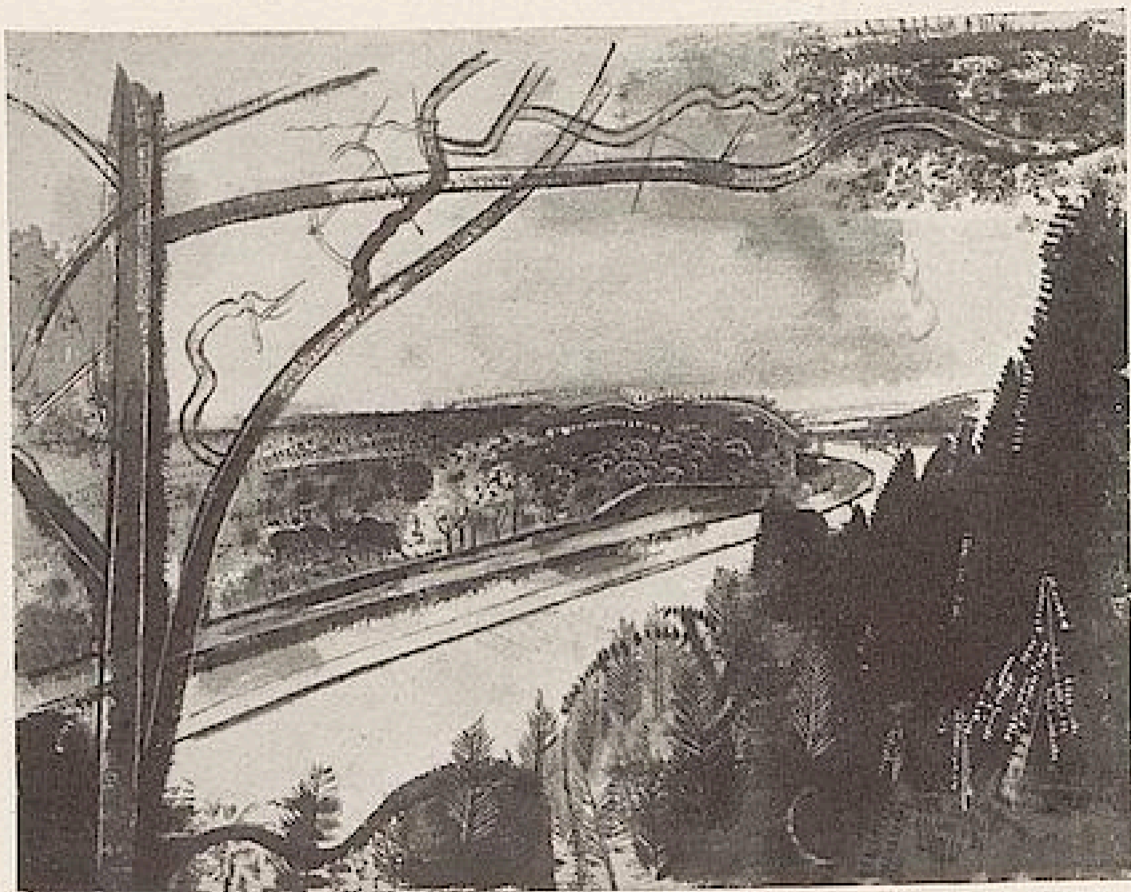
VON

WILHELM WAETZOLDT

Aby Warburg, der am 26. Oktober in seiner Vaterstadt Hamburg gestorben ist, war eine singuläre Erscheinung. Künstlerischer Sinn, kaufmännischer Geist, wissenschaftliche Leidenschaft verbanden sich in ihm, gaben dem Menschen seinen Zauber, dem Manne seine Prägung.

Aus den Traditionen des Bankhauses fühlte sich der junge Warburg durch Schicksalsruf „abkommandiert“ zur Kunstgeschichte. Der Kunsthistoriker stieß am Arno auf das Problem des Einflusses der antiken Welt auf die nachantiken Kulturen Europas. Nun zog der Forscher auf den Etappenstraßen wandernder antiker „Pathosformeln“ vom Süden nach dem Norden, vom Norden zum Süden, geriet in die „hell-dunklen Regionen des Gestirnaberglaubens“ und baute an der Alster seine Bibliothek auf, mehr noch: sein kunstwissenschaftliches Forschungsinstitut. Während das literarische Hauptwerk dem Abschluß entgegenreifte und über Warburgs Weltbild das Licht der Philosophie Giordano Brunos abendlich leuchtete, rief ihn der Tod aus wissenschaftlichem Gespräch ab.

Die ihn nicht kannten, sahen in ihm nur den freien,



XAVER FUHR, LANDSCHAFT MIT BAHNÜBERGANG. AQUARELL
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE NEUMANN-NIERENDORF

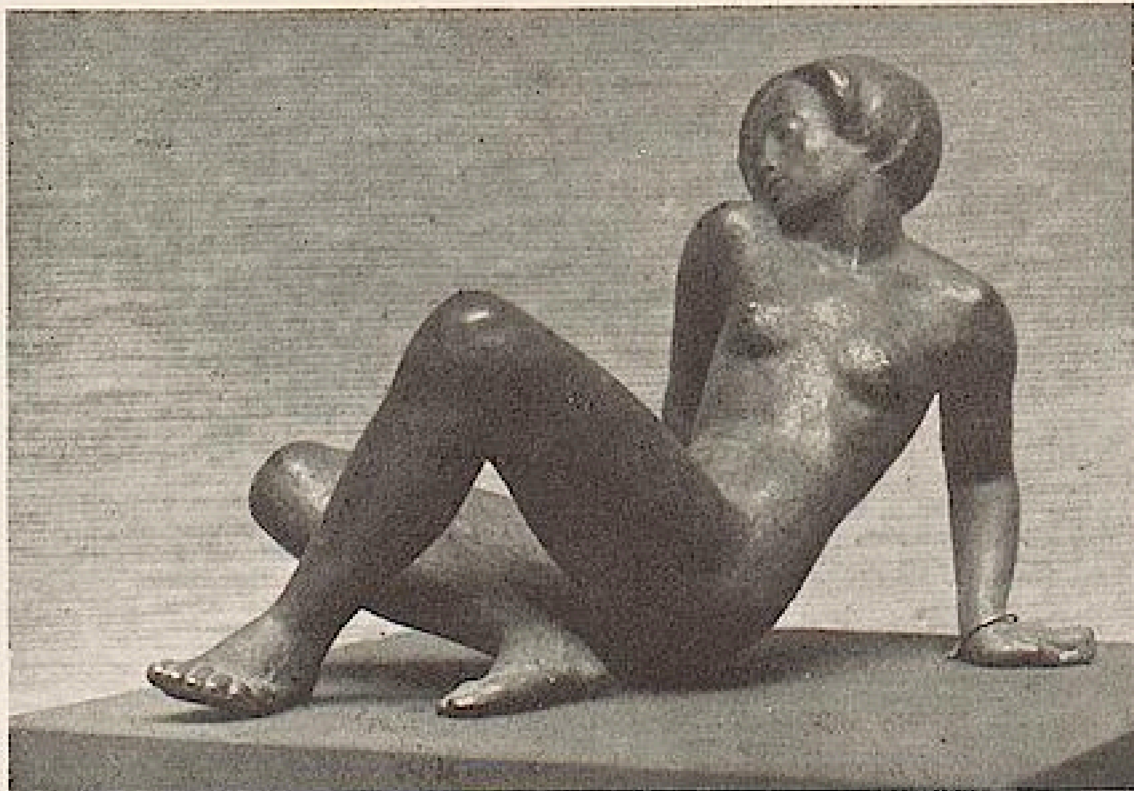
wohlhabenden Gelehrten, der abseitige und wunderliche Arbeitswege ging, sie ahnten vielleicht, daß in dieser Bibliothek, die ihresgleichen nicht hat, eine vergeistigte Ikonologie und beseelte Bibliophilie zu Hause seien, aber sie wußten nichts von dem stillen Wachsen einer die Grenzen der Kunstwissenschaft in stofflicher und in räumlicher Beziehung erweiternden geisteswissenschaftlichen Methode. Warburgs Arbeitsweise betrachtete Antike, Mittelalter und Neuzeit als zusammenhängende Epoche, sie befragte Werke der freiesten und der angewandtesten Kunst als gleichberechtigte Dokumente, sie schloß Kunstgeschichte, klassische Archäologie, Orientalistik, Religionswissenschaft und Philosophie zu weltgeschichtlichem Rundblick zusammen. Die Wandlungen der bildlichen Vorstellungen der heidnischen Kulturen der Mittelmeervölker dienten Warburg als „Leitmuschel", um die europäische Kultur seit dem Mittelalter als ein Auseinandersetzungserzeugnis zu erweisen. Durch Bilderrätsel, Namensfeteschismus, Seelenmoden und Wundergläubigkeit bahnte sich Warburgs ikonologische Analyse den Forschungsweg. Kyzikos — Alexandrien — Oxene — Bagdad — Toledo — Rom — Padua — Ferrara — Augsburg — Erfurt — Wittenberg — Goslar — Lüneburg heißen einige Stationen auf der Weltreise uralter Motive, richtiger: uralter Energien. Um ein Beispiel zu nennen: Warburg ging den Wanderungen der Sternbilder nach, in denen die antike Götterwelt symbolisch weiterlebt und als astrale Dämonenschar durch Jahrtausende wirksam bleibt. Er spürte diese Symbole in ihren geheimsten bildnerischen und literarischen Verstecken und Verkappungen auf. Dürers Zeichnung des Orpheustodes und sein Stich der Melancholie, Raffaels Drei Grazien, die Venusfigur am Florentiner Campanile, die Fresken im Salone zu Padua und im Palazzo Schifanoja in Ferrara, Botticellis „Venus" und sein „Frühling", Rembrandts „Claudius Civilis", eine Marmortafel der römischen Kaiserzeit, die als das Planisphärium des Bianchini bekannt ist, ein Landshuter Kamin, das Grabmal des Francesco Sassetti in Florenz, Holzschnitte Burgkmairs und Stiche Mantegnas, flandrische Teppiche, deutsche mittelalterliche Kalender, Tarockkartenspiele der Renaissance und Häuserfassadenschmuck in Niederösterreich, Goslar und Braunschweig, antike Sarkophage, Bilderhandschriften des Mittelalters, Planetarien, astrologische Literatur bis herunter zu den Traumbüchern der Köchinnen, Wappen, Devisen, Embleme — nichts war Warburg zu klein, um nicht mit den unendlich verfeinerten Instrumenten seiner vergleichenden Methode erfaßt, nichts war ihm zu groß, um nicht der rein ästhetisierenden Betrachtungsweise entzogen zu werden. „Der liebe Gott wohnt im Detail", pflegte er zu sagen, nicht um ein philologisches, sondern um sein energetisches Verfahren zu kennzeichnen.

Vielleicht wäre Warburg nur ein Polyhistor geworden, ein Gelehrter, dem seine Mittel den Erwerb einer außerordentlichen Erudition erlaubten — wäre nicht sein ganzes Tun von leidenschaftlichem Ethos getragen gewesen. Er fühlte sich unter dem kategorischen Imperativ des interesselosen Suchens nach Wahrheit stehen, er war durchdrungen von dem Gefühl führerschaftlicher Verantwortung und kannte, wenn es die Wissenschaft betraf, nur das Unbedingte. Das gab ihm den mitreißenden, sein eigenes Leben mitreißenden Schwung und es erklärt seine Wirkung als Lehrer. Was Warburg seinen Schülern gab, war ja nicht nur Wissensfülle, sondern das Beispiel des treuen Dienstes am Problem. Er lehrte, daß Geist ohne Gewissenhaftigkeit zur wissenschaftlichen Bohême, daß Gewissenhaftigkeit ohne Geist zum gelehrten Banausentum führt und er lehrte mehr und Höheres noch: daß Leistung nur aus Leidenschaft wächst.

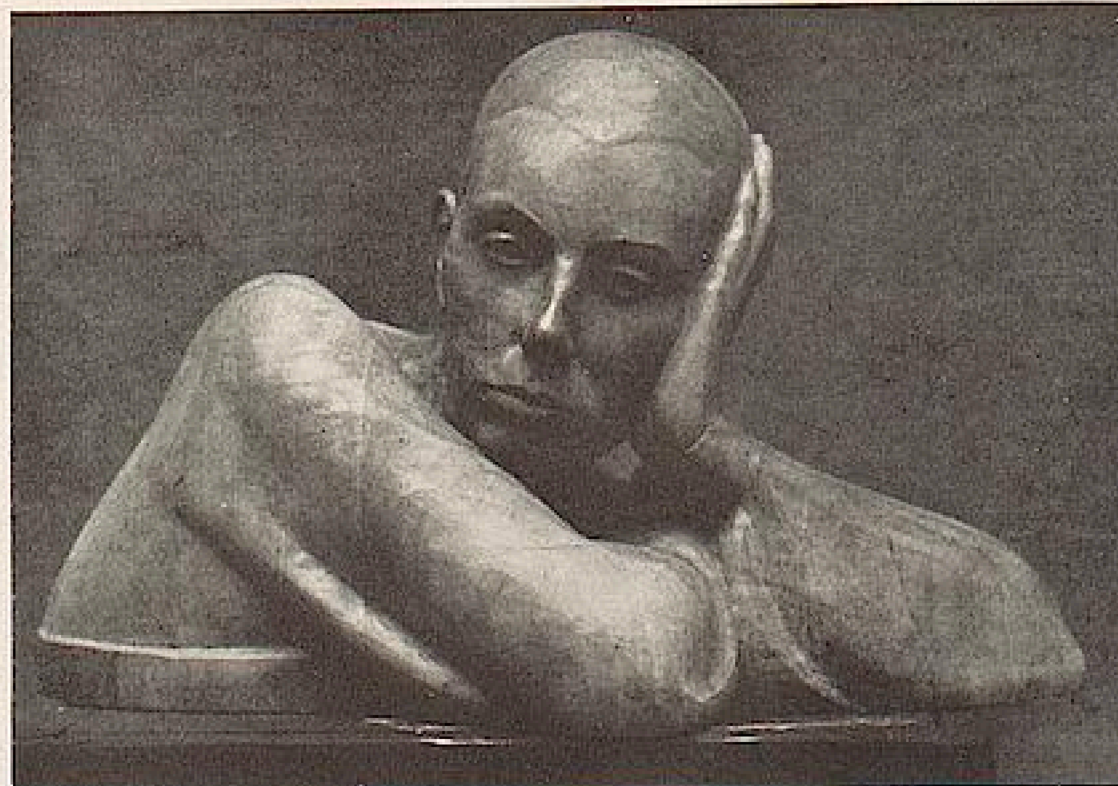
Wie die olympisch-helle Antike, die wir als humanistisches Wunschbild besitzen, erst der dunklen dämonischen Antike abgerungen werden mußte, so mußte Warburg die heitere Klarheit seines Geistes abringen einer von Jugend auf kränkelnden Körperlichkeit. Es gab dunkle Zeiten in seinem Leben, in denen er die Rache der Dämonen, die er forschend heraufbeschworen hatte, zu spüren glaubte. Aber sein Weg führte ihn hinaus ins Helle und schließlich hinauf, in seiner Sprache: „per monstra ad sphaeram."



WERNER LAVES, UNTERHALTUNG. RADIERUNG
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE



ANTON GRAUEL, LIEGENDE. BRONZE



HEINZ ROSENBERG, BILDNISBÜSTE. HOLZ

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

ZUM TODE VON AUGUSTE PELLERIN UND JACQUES DOUCET

Zwei große französische Kunstsammler sind in kurzem zeitlichem Abstande gestorben, Auguste Pellerin und Jacques Doucet. Pellerin hat in seinem Leben nur zwei Meister gesammelt, Manet und Cézanne. Er besaß die bedeutendste Sammlung von Werken Manets, und er trennte sich eines Tages von diesem einzigartigen Schatz, um ihn gegen die unvergleichliche Sammlung von Bildern Cézannes einzutauschen, die noch heute in seinem Hause hängt. Als Pellerins Manets zum Verkauf standen, gelang es Paul Cassirer, die ganze Sammlung zunächst nach Berlin zu bringen und die wichtigsten Bilder dem deutschen Privatbesitz zuzuführen. Werden nach Pellerins Tode seine Cézannes verkauft, so wird zweifellos Amerika die besten Stücke für sich in Anspruch nehmen. Aber noch ist über das Schicksal der Sammlung sicheres nicht bekannt geworden. Lange Zeit sprach man davon, sie werde dem Louvre vermacht werden. Diese Hoffnung scheint sich nicht zn verwirklichen. Schon vor Pellerins Tode munkelte man in Paris, die Bilder seien bereits verkauft, sie hingen gar nicht mehr in dem Hause, zu dem der früher liberal gewährte Zutritt seit einiger Zeit jedermann verwehrt war, man sprach von einer bevorstehenden Auktion, nannte den Namen Cassirer, aber niemand wußte genaues zu sagen. Für den Markt würde eine Vente Pellerin mit ihren hundert Bildern von Cézanne, deren jedes nach heutiger Einschätzung Hunderttausende bringen müßte, jedenfalls eine der schwersten Belastungsproben darstellen.

Über Jacques Doucet hat Marie Dormoy vor wenigen Monaten erst in diesen Heften einen ebenso reizenden wie liebevoll eindringlichen Artikel veröffentlicht. Sie hat die wechselreiche Geschichte dieses Sammlerlebens erzählt, hat von der großen Sammlung des Dix-huitième berichtet und von ihrer Auflösung in einer berühmten Vente, von der großartigen Kunstbibliothek und von Doucets letzter Passion für die moderne Literatur und die jüngste Kunst. Nur eine Kleinigkeit sei ihrem Berichte hinzugefügt: Doucets Bemühung um passende Rahmen für moderne Bilder. Wie er seinen Büchern das neuartige Kleid kostbarer Einbände geben ließ, so war er der Meinung, man dürfe moderne Bilder nicht in die üblichen Goldrahmen des achtzehnten Jahrhunderts zwängen. Vielleicht schlug hier noch einmal das Herz des alten Couturier und einstigen Modediktators von Paris, wenn er den Bildern, die er liebte, wie er die Frauen geliebt hat, gleich diesen die schönsten Kleider anzumessen wünschte, um ihre eigene Schönheit doppelt erstrahlen zu lassen. Man kann nicht behaupten, daß seine Versuche immer geglückt gewesen wären. Aber sie waren ein notwendiges Experiment, und in manchem mögen sie Wege der Zukunft weisen. Rahmen aus dunklem Glas gaben mit starkfarbigen Bildern zuweilen einen guten Klang. Doucet hat auch seine zweite Bibliothek der Öffentlichkeit hinterlassen. Er hat überdies sein großes Bild der Schlangenbeschwörerin von Henri Rousseau zusammen mit seiner kleinen, aber kostbaren Sammlung asiatischer Kunst dem Louvre vermacht. So wird das Andenken an diesen großen Kunstfreund erhalten bleiben. Die ihn kannten, werden die vornehme Erscheinung und das liebenswürdige Wesen dieses Liebhabers der Künste, der als alter Mann sein Herz den Jüngsten öffnete, nicht vergessen.

G.

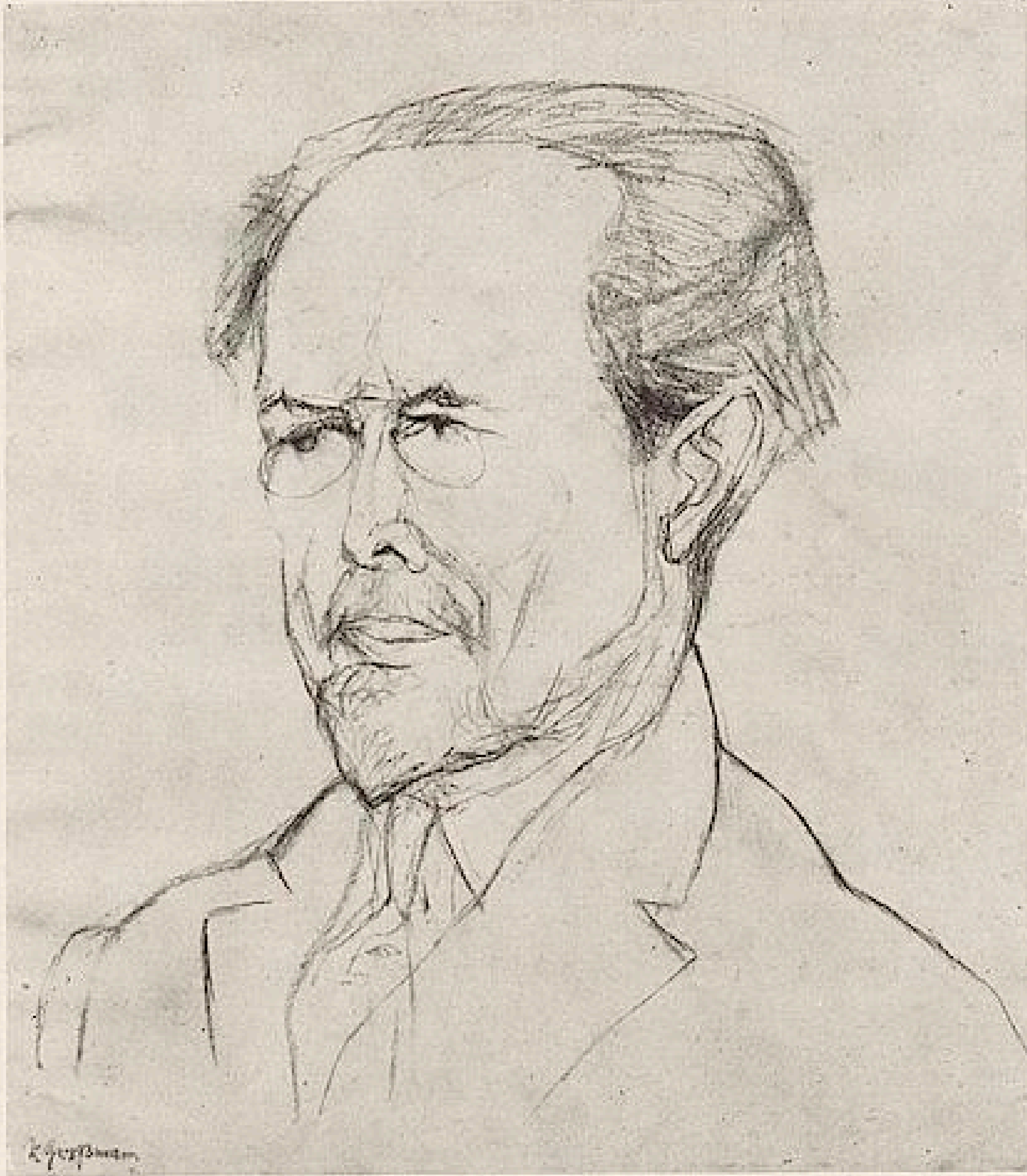


OLAF GULBRANSSON, HOLZKLASSE

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE. MIT ERLAUBNIS DES SIMPLIZISSIMUS-VERLAGS, MÜNCHEN

BERLINER STÄDTISCHE KUNSTPFLEGE

Der peinliche Korruptionsskandal, der die Verwaltung der Stadt Berlin in der Person einiger ihrer höchsten Vertreter kompromittiert, hat auch gewisse Vorgänge ans Licht gebracht, die sich beim Ankauf von Kunstwerken für die Stadt abgespielt haben sollen. Ohne auf die Einzelheiten dieser in der Presse wiederholt erhobenen Beschuldigungen eingehen zu wollen, möchten wir die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, auf die, auch abgesehen von der Frage greifbarer Verfehlungen, höchst unerfreuliche Lage der städtischen Kunstpolitik, die wir seit langem bekämpft haben, erneut hinzuweisen. Es gibt vielerlei persönliche Motive, die zum Schaden der Sache die Entscheidungen der städtischen Ankaufskommission beeinflussen können. Man braucht nicht gleich das Schlimmste anzunehmen und zu glauben, daß Künstler die Mitglieder der Kommission durch Geschenke von Bildern oder Skulpturen zu ihren Gunsten zu beeinflussen suchen. Schon der freundschaftliche Verkehr begünstigt unter Umständen eine Kameradschaft, die zu ein-



RUDOLF GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG WERNER SOMBART

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

seitiger Bevorzugung führen kann. Persönliche Eitelkeit und Machtgefühl von Personen, deren Stimme in der Kommission ein besonderes Gewicht hat, können ebenfalls zu Fehlkäufen Veranlassung geben. Sieht man die Ankaufslisten der Stadt kritisch durch, so kommt man auf allerlei Gedanken. Einseitige Bevorzugung gewisser Bildhauer und Maler, die keineswegs zu den hervorragendsten Künstlern zählen, muß Gründe besonderer Art haben. Aber abgesehen davon, und gleichgültig, ob die Vorgänge beim Ankauf immer ganz einwandfrei gewesen sein mögen oder nicht, eine Gegenüberstellung der während der letzten Jahre verausgabten Geldbeträge, die eine recht erkleckliche Summe ausmachen, und des heutigen Wertes der für diesen Betrag eingehandelten Kunstwerke würde ein nicht minder erschütterndes Bild ergeben wie das Millionendefizit anderer städtischer Geschäftsstellen.

Soll jetzt ein Großreinemachen beginnen, so sei dringend empfohlen, die Kunstabteilung des Magistrats nicht zu vergessen. Wir wiederholen, was wir schon oft gefordert haben: zuerst einen verantwortlichen Leiter, einen anerkannten tüchtigen Fachmann für die städtische Galerie. Ehe er ernannt ist, sollte kein Pfennig mehr verausgabt werden. Dann aber eine neue Kommission! Die alte ist verbraucht. Nach der famosen Tätigkeit, die sie entfaltet hat, schenkt ihr kein Mensch mehr Vertrauen. Sie verschwinde so schnell wie möglich. Und der Herr Oberbürgermeister, wie er auch heißen möge, sei ersucht, nicht mehr in Kunstdingen die Rolle des Kaiser Wilhelm zu spielen. Wir haben genug Sportdenkmäler und Bärenbrunnen in Berlin.

*

Zur Illustrierung der oben Gesagten diene folgende Pressemeldung:

„Die Deputation für Kunst und Bildungswesen hat im Einvernehmen mit den zuständigen Bezirksämtern die Aufstellung der folgenden für die Stadt Berlin erworbenen Kunstwerke zur Ausschmückung städtischer Plätze und Parkanlagen beschlossen:

Im Bezirk Reinickendorf soll auf einem Vorsprung im Wasserbecken des Staudengartens der Schäferseeanlage die vom Professor Ernst Seger erworbene Bronzeplastik „Badende“ aufgestellt werden.

Die „Wasserkrugträgerin“ von Bildhauer Ernst Freese, ebenfalls eine Bronzeplastik, wird im Sportpark Neukölln ihren ständigen Platz erhalten.

Die „Jagende Nymphe“ von Professor Walter Schott, die eine Zeitlang auf dem Pariser Platz aufgestellt war, wird nunmehr ihren Platz auf einer freien Rasenfläche im Humboldthain, in der Nähe der Gustav-Meyer-Allee, finden.

Der Magistrat hat der Stadtverordnetenversammlung eine Vorlage zugeleitet, in der die Versammlung gebeten wird, dem Beschluß der Kunstdeputation beizutreten.“

Refrain: „Berlin wird doch noch einmal die schönste Stadt der Welt!“

LOUVRE-KATALOG

In der Leitung des Louvre sitzen Gemütsmenschen. Man hat einen Katalog der Louvre-Sammlungen herausgegeben. Mit Anleitungen für das Publikum zum Genuß der Kunstwerke. Diese Anleitungen sehen zum Teil folgendermaßen aus:

S. 159, über Cézanne: „ . . . . und ein großes Stilleben von Cézanne, rote Äpfel auf einer weißen Serviette, eine schwerfällige Malerei, die ein neuer Reaktionär geschaffen hat“. — „ . . . . la Maison du pendu, eine der wenigen Landschaften, die nicht verfehlt sind“.

Seite 134, Manets „Olympia“: „ . . . . einige Partien dieser Figur, der Leib, die Beine sind sehr gut gemalt. Den-

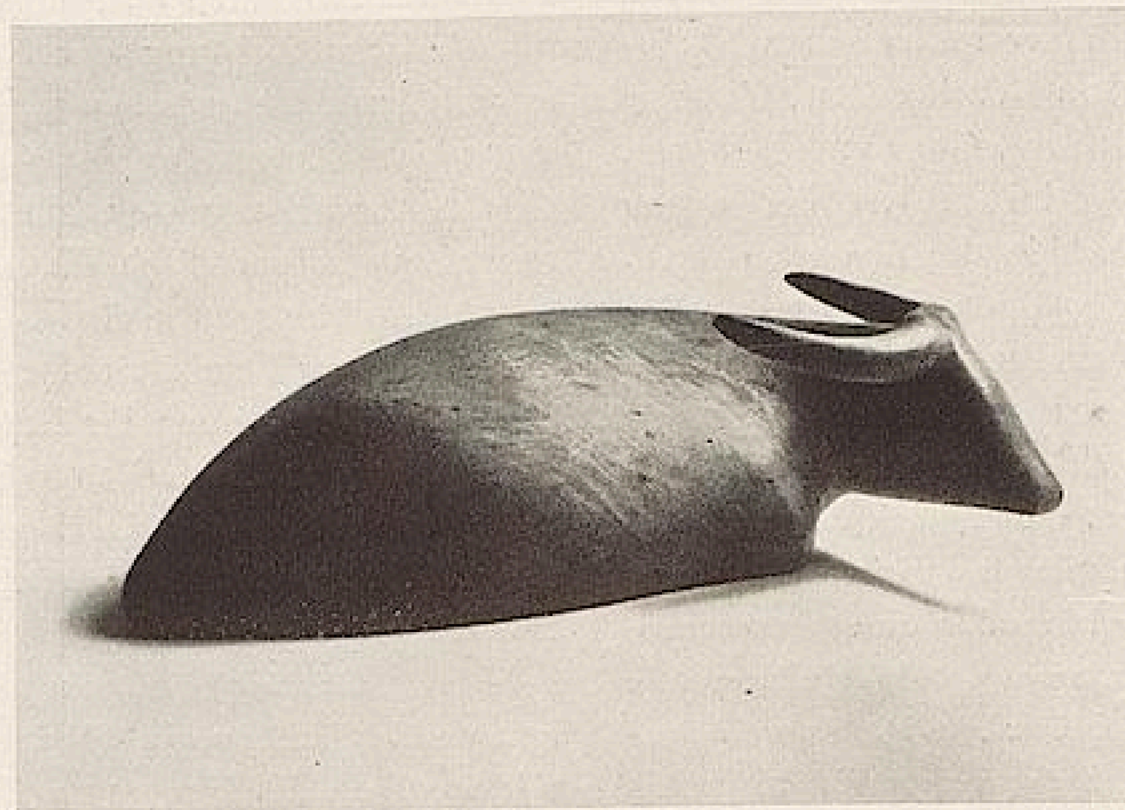


HERBERT GARBE, NOA-NOA. HOLZ

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

noch liegt über diesem Werk eine stumpfe Traurigkeit, die beweist, daß Manet nicht den neuen Ausdruck gefunden hat, um das Leben wiederzugeben."

Die Louvreverwaltung war gezwungen, endlich Werke von Manet und Cézanne aufzunehmen. Man sieht, mit welchen Empfindungen sie es getan hat. In diesen „Anleitungen" rächt sie sich.



EWALD MATARÉ, LIEGENDE KUH. HOLZ
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FERD. MÖLLER, BERLIN

DIE WELTAUSSTELLUNG IN BARCELONA

VON

FRITZ NEUGASS

Das Ausstellungsgelände ist durch seine natürliche Lage begünstigt: am Rande der Stadt, zu Füßen des Berges Montjuich und umsäumt von Hafen und Meer. Die Auffahrt wurde monumental ausgestaltet. Man hat ein ganzes Häuserviertel niedergelegt, um dem großen spanischen Platz seine endgültige Form zu verleihen: mächtige Hotels, in einem sachlich nüchternen Stil und Material umsäumen im Kreis einen großen Brunnen in überladenem Barock; hier kommen bereits die paradoxen Ideen der künstlerischen Konzeption zum Ausdruck. Die vordersten Paläste öffnen sich in breiten Kolonnaden im Halbrund gegen den Platz und sind letzten Endes eine Erinnerung an die Berninischen Säulenhallen vor Sankt Peter. In Rom ist es die Kuppel Michelangelos, die das Ganze bekrönt und den Schlußakkord bildet — in Barcelona öffnet sich der Platz zu einer breiten Straße, die gerade zum Nationalpalast in die Höhe führt. Zwei hohe eckige Türme flankieren den Eingang und unterbrechen unvermittelt und dissonierend das Thema, das in der Platzanlage angeschlagen wurde. Die Auffahrtstraße erscheint zu kurz, die Terrassen liegen aufeinander statt hintereinander und dem Nationalpalast fehlt jede Fern- und Tiefenwirkung.

Die Einzelformen leiden an derselben Inkonsequenz. Auch wirken die Bauten der einzelnen Staaten, die kleinen Pavillons großer Firmen und die allzu aufdringliche Reklame im wahrsten Sinne revoltierend. Reminiszensen der Renaissance, Konglomerate des spanischen Barock, neben der neuen Sachlichkeit des zwanzigsten Jahrhunderts, Lichtreklamen neben Heiligenbildern und Mauleselreiter neben modernsten 8-Cylindern. Alle Gegensätze der internationalen Großstadt treffen zusammen.

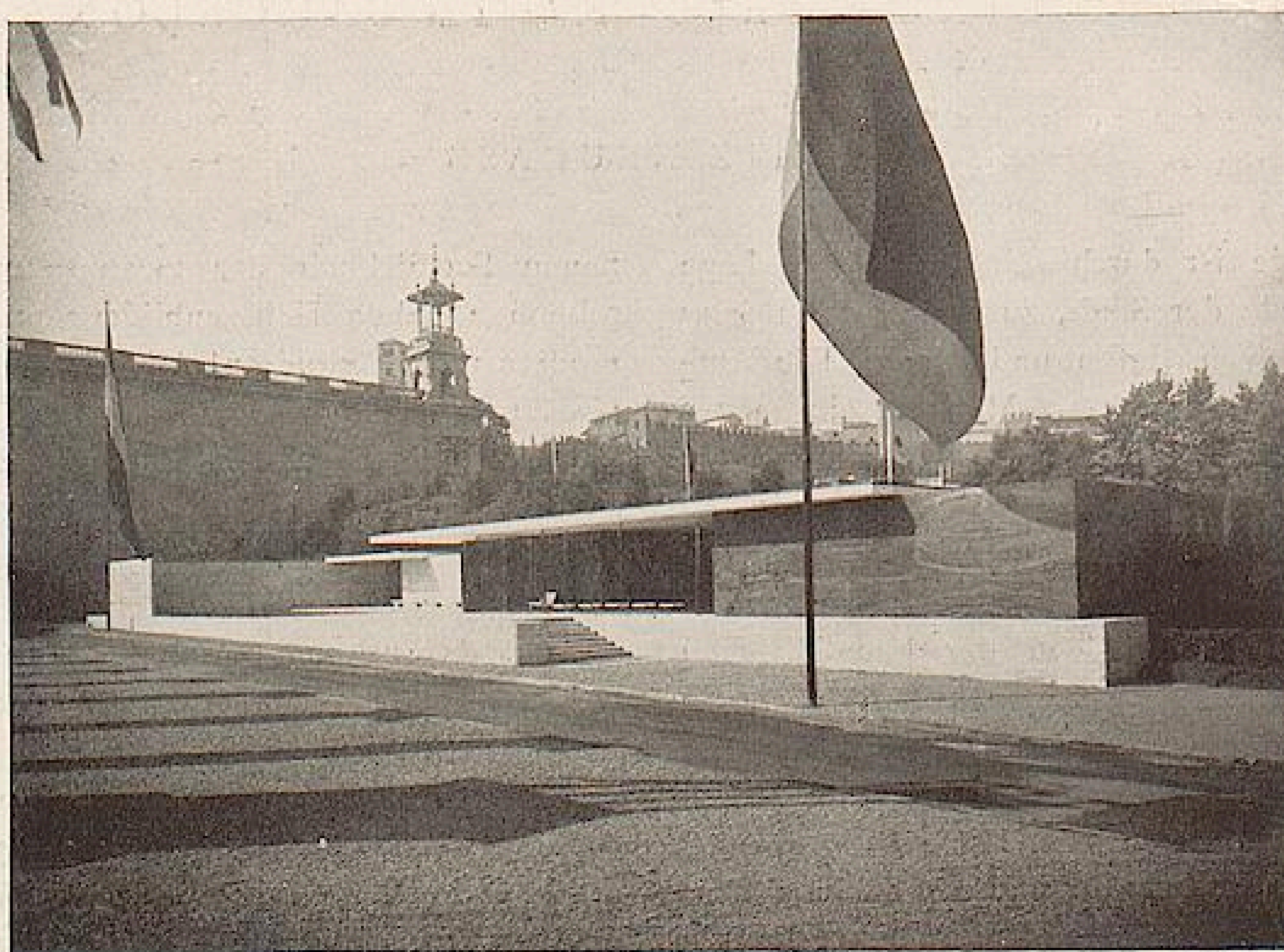
Frägt man nach dem Sinn einer solchen Weltausstellung, so wird einem die Antwort nicht leicht. 250 Millionen Peseten hat der Staat für seine beiden Ausstellungen in Barcelona und Sevilla ausgegeben. Auf Rentabilität kann er niemals rechnen. Andrerseits ist — wirtschaftlich bewertet — eine solche Ausstellung wirkungslos, unrationell und überlebt.

Ästhetisch, künstlerisch und kulturell ist die Ausstellung der „Spanischen Kunst" im Nationalpalast der höchste Ausdruck und das gewaltigste Denkmal eines Volkes, das auf eine große Vergangenheit zurückschauen kann. In 48 Sälen sind nahezu 5000 Gegenstände zur Schau gestellt, die einen Überblick des gesamten Kunstschaffens dieses Landes bieten. Die wertvollsten Originale wurden aus allen spanischen Museen, Kirchen, Bibliotheken und privaten Sammlungen zusammengebracht. Zur Vervollständigung des kunsthistorischen Bildes wurden die bedeutendsten Denkmäler der Plastik und Architektur in gewaltigen Abgüssen aufgestellt. Begonnen mit den prähistorischen Tierbildern aus der Höhle von Altamira über die Erzeugnisse griechischer und römischer Provinzkunst auf iberischem Boden, die frühchristlichen Goldgläser, Email- und Silberschreine, katalanische Handschriften um die Jahrtausendwende — daneben die

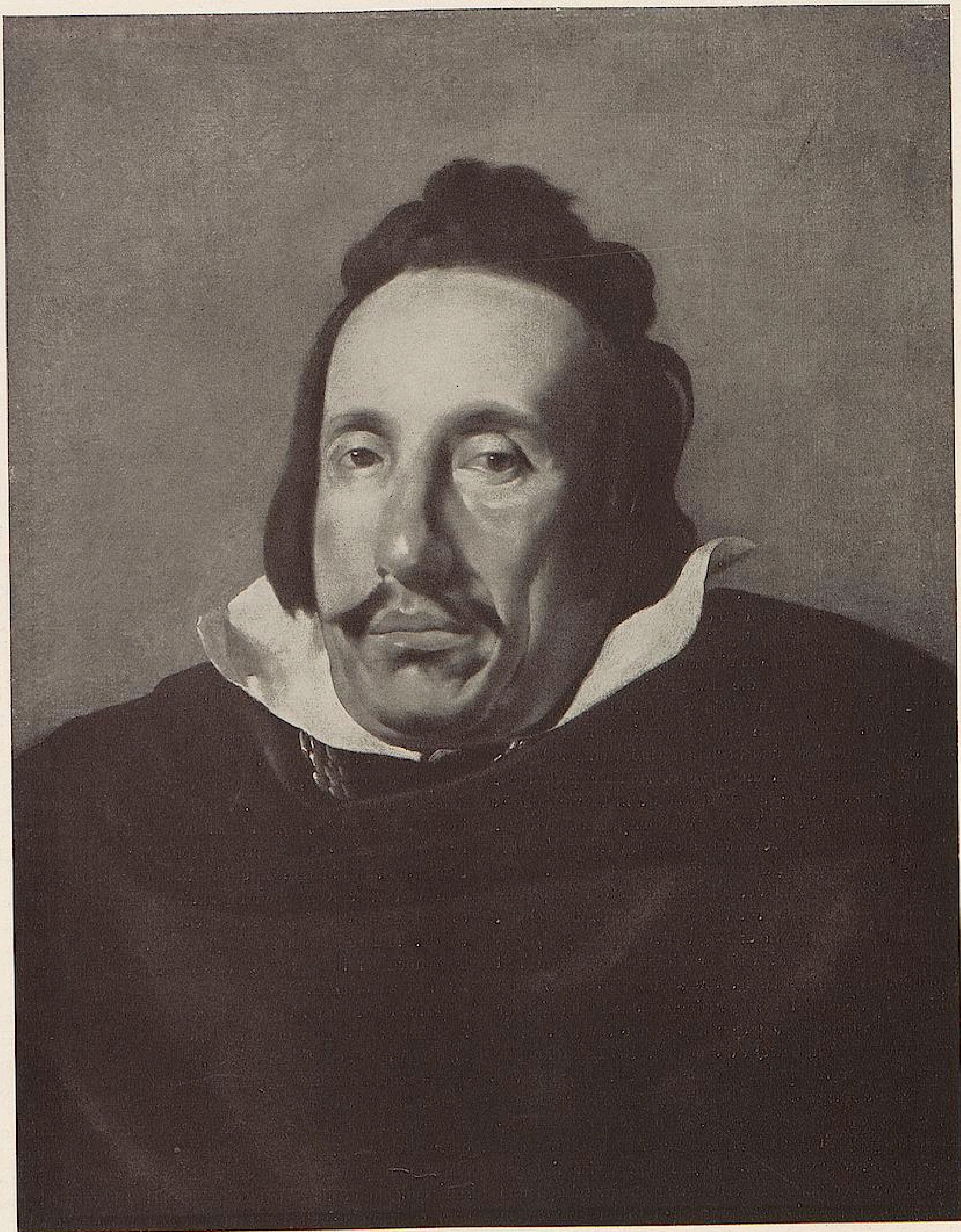
ganze maurische Kunst mit ihren Fayencen, Möbeln, Teppichen und ihrem Kunstgewerbe — und später die starken Einflüsse französischer Steinmetzen im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, der italienischen Quattrocentomaler, der flämischen Künstler vom Ausgang des Mittelalters; dann noch einmal der Widerschein der italienischen Manieristen und dazwischen die großen leuchtenden Gestirne eines Greco, Murillo, Velasquez, Ribera, Goya und Zurbaran.

Die internationale Ausstellung im „Palast der neuen Kunst" gibt keinen tieferen Einblick in die moderne Kunst. Der Durchschnitt der Bilder und Skulpturen zeigt den Stil der Jahrhundertwende. Es sind meist große akademisch glatte Werke von Künstlern, die in Paris zur Schule gingen. Was heute in Spanien als „Kunst" anerkannt wird, sind völlig problemlose Werke, die dem Geschmack eines großen Publikums entsprechen und von einem peinlichen Naturalismus, einer sentimentalen Religiosität oder einem theatralischen Humor erfüllt sind. Die Franzosen haben eine große Auswahl gesandt, sind aber ebenfalls allen Problemen ausgewichen. In der belgischen Abteilung vermißt man James Ensor, und bei den Norwegern ist vielleicht Edvard Munch allzustark betont, so daß die ganze zeitgenössische Kunst neben ihm verblaßt. Besonders stark ist die vom faszistischen Künstlerbund zusammengestellte Sektion Italien.

Deutschland ist nicht im „Palast der neuen Kunst" vertreten, zeigt aber in allen seinen übrigen Abteilungen einen so reinen Stil und so ausgesprochenen Geschmack, daß die künstlerische Leistung der Deutschen im Rahmen der gesamten Ausstellung unbedingt am höchsten zu bewerten ist. Trotz der Verschiedenheit des Ausstellungsmaterials wurde eine einheitliche Ausgestaltung aller deutschen Gruppen erreicht, vor allem durch die rein sachliche Zurschaustellung der Ausstellungsgegenstände. Die klare übersichtliche Anordnung unter Verzicht auf alle dekorativen Mittel gibt der deutschen Ausstellung ihr besonderes Gepräge. Den stärksten Ausdruck künstlerischer Gestaltung bietet der deutsche Reichspavillon — ein Repräsentationshaus —, das bei Empfängen und offiziellen Akten als Versammlungsraum dient. Der deutsche Architekt Mies van der Rohe hat hier die kühle Sachlichkeit der Industriebauten ergänzt durch Schönheit und Raffinement edelsten Materials. Ein einziger Raum, mit wenigen Mitteln geschaffen, aber groß und streng in seiner Wirkung, übertönt er gerade durch seine stille Monumentalität allen Tand und Flitter der Weltausstellung.

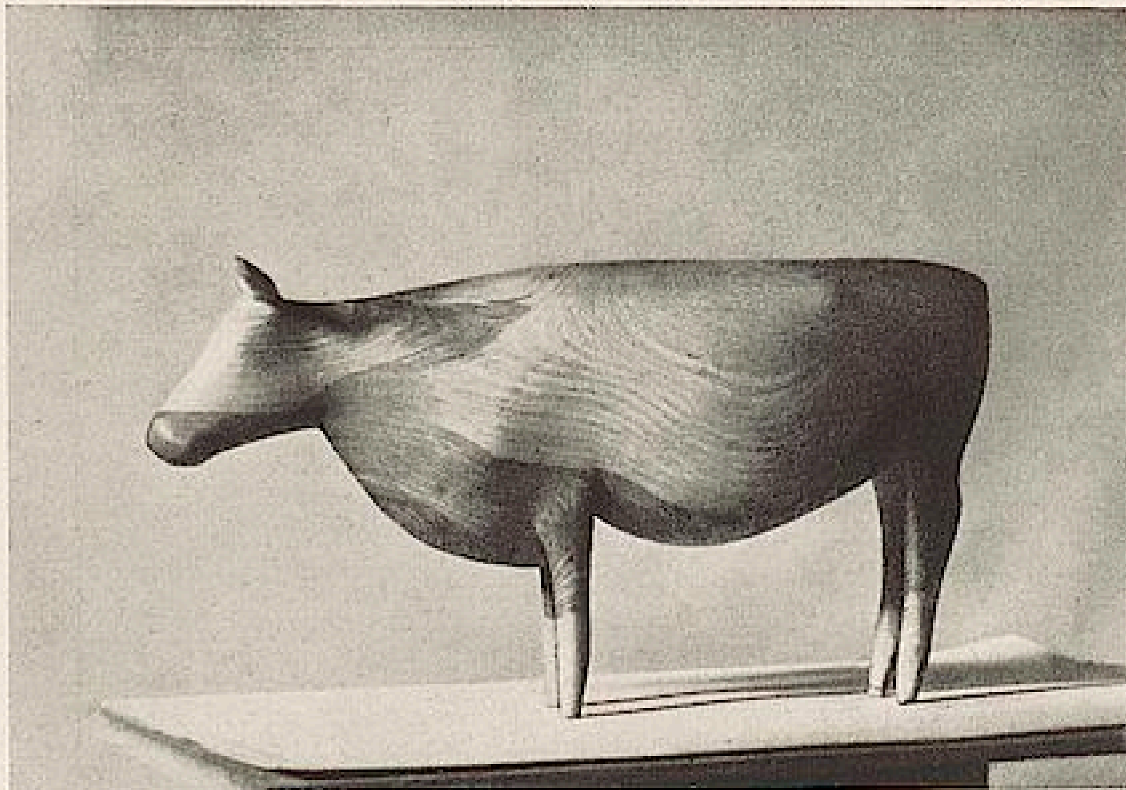


MIES VAN DER ROHE, DAS DEUTSCHE HAUS AUF DER WELTAUSSTELLUNG IN BARCELONA



VELASQUEZ, MÄNNERBILDNIS

ERWORBEN VOM DETROIT INSTITUTE OF ARTS



EWALD MATARÉ, STEHENDE KUH. BRONZE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FERD. MÖLLER, BERLIN



EWALD MATARÉ, SCHLAFENDE KUH. HOLZ
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FERD. MÖLLER, BERLIN

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Karl Walther hatte, wieder in der Kunsthandlung Victor Hartberg, neue Bilder ausgestellt. Bildnisse, Landschaften und einige Stilleben. Er steht jetzt an einem Wendepunkt, wo es sich entscheiden muß, ob seine Malweise zu einer Gewohnheit wird und darin notwendig dann langsam erstarrt, oder ob sein Talent lebendiger Wandlungen fähig ist. Die letzten Landschaften, die einfacher, breiter und farbiger gemalt sind, und in denen die etwas kreidige, trockene Manier aufgegeben ist, machen einen natürlichen Fortschritt wahrscheinlich. Am besten sind nach wie vor die Landschaften; die Bildnisse und Stilleben sind weniger bewältigt. In den Stilleben ist die Materie, zum Beispiel, nicht genügend unterschieden; ein Gefieder ist nicht viel anders gegeben wie Holz und Steinzeug. Walther hat noch viel zu lernen; wieder aber werden auch die guten Anlagen sichtbar. Auch die Gesundheit des Talents bestätigt sich.

Einen Publikums- und Verkaufserfolg hat der Ostpreuße Lasko in der Kunstkammer mit seiner Ausstellung gehabt. Der Umstand, daß er etwa dreißig Bilder verkauft hat, verdient erwähnt zu werden, weil er diesen Erfolg zum Teil den billigen Preisen verdankt, die sich zwischen 100 und 300 Mark bewegen. Im allgemeinen sind Bilder junger deutscher Künstler viel zu teuer; daß sich bei vernünftigen Preisen Käufer finden, beweist dieser Fall. Bei Lasko kommt hinzu, daß er seine Motive geschickt wählt. Er malt vor allem bekannte Ansichten aus Berlin, aus der Mark und aus Paris; er tut es mit Geschmack und mit einer Geschicklichkeit, die freilich das Oberflächliche, Allzugefällige und Manierierte nicht ausschließt. Sein Talent weist ihn auf die Studie vor der Natur. Er arbeitet angeregt, schnell und darum frisch. Die großen figurenreichen Bilder überzeugen weniger. Im ganzen wirkt er ein wenig wie ein Nachfolger Lesser Urys — des Ury der Berliner Straßenbilder. Er hat eine leichte, gefällige Hand — doch wird er sich zu hüten haben.

*

Ewald Mataré, der in der Galerie Ferdinand Möller Plastiken und daneben auch Holzschnitte, Aquarelle und Zeichnungen ausstellte, ist ein Künstler, dem echtes Stilgefühl immer wieder zur Manier wird. Es gelingt ihm in seinen Tierplastiken die völlig geschlossene, undurchbrochene oder aufgelöste Form zu wahren. Es gelingt ihm zuweilen auch, mittels dieser Form das Animalische, das eigentlich Ruhige der Kuh zum Beispiel gut auszudrücken; zuweilen aber kommt er auch über Formalismus, über den glatt polierten Holzblock, über das nur Stilisierte nicht hinaus. Echte Originalität ist im Bunde mit dem nur Originellen. Am besten sind die dekorativen, mehrfarbigen Holzschnitte. Auch unter den Zeichnungen ist Gutes. Im Ganzen scheint diese Kunst in raffinierter Weise nach Höhlenmalereien orientiert. Sie lebt in der Nähe des Kunstgewerblichen; doch ist ein Element darin, das Mataré zu einem bemerkenswerten Künstler fern von aller Kunstgewerblichkeit machen könnte, wenn es auf Kosten des nur Artistischen energisch entwickelt würde. Mataré ist erst vierzig Jahre alt. Das Entscheidende liegt noch vor ihm. Und er versteht es, neugierig auf seine Zukunft zu machen.

Fritz Hülsmann ist ein neuer Name. Dieser Maler und Zeichner stellte zum erstenmal in der Galerie Weber aus. Man spürt seinen Arbeiten den Einfluß der neuen Düsseldorfer Schule an, dieser mit Pinsel und Palette peinlich geschickt hantierenden Schule, die einen Gert Wollheim hervorgebracht hat. Hülsmann ist sehr geschickt und malt mit erstaunlicher Fertigkeit. Aber ohne viel Respekt vor der Natur und ganz ohne Einfalt. Er wird zum Manieristen seines eigenen Stils — ein Zeitschicksal! Hülsmann beginnt erst, er kann seinen nicht alltäglichen Fähigkeiten sicher höhere Ziele setzen; wenn in diesem flotten Pinselgeschlenkere nur nicht eine so starke Verführung läge! Es ist kaum wieder los zu werden.

Viktor Tischler hat in der Galerie J. Casper einen starken Achtungserfolg. Ein ernster Maler, ein erzogenes Auge, ein



KARL WALTHER, GUTSHOF

AUSGESTELLT BEI VIKTOR HARTBERG, BERLIN



KARL WALTHER, KLEINSTADT

AUSGESTELLT BEI VIKTOR HARTBERG, BERLIN

lebendiger Geschmack! Aber eine merkwürdige Mischung. In den Figurenzeichnungen ist eine gewisse Kraft, im Weichen sogar ein großer Zug; doch erinnern sie immer irgendwie an italienische Vorbilder und sogar an englischen Präraffaelitismus. Die italienischen und südfranzösischen Hafenbilder haben, trotz betonter „Sachlichkeit", eine gute malerische Gesamthaltung und schön empfundene Stellen. Doch sehen sie alle mehr oder weniger aus, als seien sie nach alten Stichen gemacht. Wo sie doch sicher nach der Natur oder im Atelier nach Naturerinnerungen gemalt sind. Im „Grünen Heinrich" gibt es eine Stelle, die hierher paßt. Der Grüne Heinrich will Bilder verkaufen und kommt zu einem Händler. Der sagt: „Die Sachen sind nicht übel, aber sie sind nach alten Kupferstichen gemacht, und zwar nach guten." Erstaunt und verdrießlich erwiedert der Grüne Heinrich: „Nein, diese Bäume habe ich selbst alle nach der Natur gezeichnet und sie stehen wahrscheinlich jetzt noch; auch das übrige existiert beinahe alles wie es hier ist, nur liegt's etwas mehr auseinander!" „In diesem Fall", versetzt der Händler, „kann ich die Bilder erst recht nicht brauchen; man wählt nach der Natur keine Motive, die wie aus alten Kupferstichen aussehen!"

Dieses angemerkt, ist zu sagen, daß die Tischler-Ausstellung bei Casper Eindruck macht, daß sie Charakter hat und ein entschiedenes Talent schätzen lehrt. Bilder wie der Hafen in Marseille, wie das Damenbildnis oder wie — etwas bedingter — das Stilleben, sind in ihrer kühl nervösen Art ausgezeichnet. Das Entscheidende aber ist: sie lassen noch Besseres erhoffen. K. Sch.

*

In der zweiten Hälfte des Oktober war in Berlin eine Ausstellung moderner französischer Luxusdrucke zu sehen, etwa vierhundert an der Zahl, welche die deutsch-französische Gesellschaft zusammen mit der Maximilian-Gesellschaft veranstaltet hatte. Diese Auswahl einer sehr selbstgewissen und selbstsicheren Produktion, die hier wenig bekannt ist und die mit der deutschen Buchkunst wenig Berührungspunkte hat, fand lebhafte Beachtung. Die künstlerische Durcharbeitung und handwerkliche Meisterschaft des französischen bibliophilen Buches basiert deutlich auf der hohen nationalen Tradition, die es nach Zeiten des Verfalls ebenso erst wieder zu erringen galt wie bei uns. Die Kultur des Satzes ist stets bewundernswert, und zwar herrscht ein starkes Empfinden für den graphischen Kontrast des Schriftbildes zum Weiß der Seite. In ausgesprochen modernen Drucken verwendet man, um die Wirkung zu steigern, sehr fette Schriften flächigen Charakters. Das verleiht diesen Büchern einen einzigartigen Typ. Zum Begriff des französischen Luxusbuches aber gehört fast durchweg Illustration oder Buchschmuck. Als Holzschnitt trägt dieser Schmuck meist einen, dem Franzosen als buchmäßiger Stil geltenden, erstarrten Zug. Auch die illustrative Radierung, die gemäß der Tradition des achtzehnten Jahrhunderts eine große Rolle spielt und die auch als Farbenradierung beliebt ist, fügt sich einem formalen Zwang, der sich nicht nur aus einer konventionellen Gebundenheit der bibliophilen Kreise und einem Mangel an überlegenen Graphikern erklärt, sondern der von einer uns fremden Buchästhetik diktiert ist. Unter diesen Radierern geglätteten Stils erscheint der elegante Chas Laborde als der an Vitalität und Beobachtung reichste, während der sensible Laboureur oft stark das Niveau des Modezeichners streift. Unter den führenden Verlegern ist François Bernouard derjenige, der seine Drucke am bewußtesten mit Zeitempfinden erfüllt. Er hat auch stärkere Künstler und radikale zu Worte kommen lassen, die dann in verschiedenen Verlagen Aufnahme fanden. Werke mit Arbeiten dieser Persönlichkeiten, die allerdings meist reine Künstlerbücher sind und nicht mehr interpretierte Literatur, wurden auf der Ausstellung in der Sammlung Flechtheim gezeigt. Hier erschienen die Namen Segonzac und Laurencin, Matisse, Picasso, Derain, Raoul Dufy, Juan Gris und Jean Cocteau. Demgegenüber repräsentierte die reichhaltige Sammlung des Botschafters de Margerie, in der Illustratoren wie Carlègle, Dethomas, Louis Jou, Naudin und Roubille häufig wiederkehrten, den strengen Geschmack und bezeugt — eine Mahnung für unsere Bibliophilen —, wie sehr die französischen Luxusdrucke neben den lebendigen Klassikern die bedeutenden neuen Autoren berücksichtigen. Koch.



LASKO, KANAL IN POTSDAM

AUSGESTELLT IN DER KUNSTKAMMER, BERLIN



LASKO, GERHART HAUPTMANN-HAUS IN ERKNER

AUSGESTELLT IN DER KUNSTKAMMER, BERLIN

ZWANZIG JAHRE FRANKFURTER LIEBIGHAUS

Am 1. November 1929 bestand das Liebighaus in Frankfurt am Main zwanzig Jahre. Es ist Swarzenskis ureigene Schöpfung, eine besonders persönliche Leistung innerhalb seiner verdienstvollen Tätigkeit für die Entwicklung des öffentlichen Sammelwesens in Frankfurt und vorbildlich und richtunggebend für das Interesse am Sammeln romanischer und gotischer Skulpturen. Die Verwirklichung der Idee, neben der Gemäldesammlung des Städelschen Instituts ein ihr ebenbürtiges Museum von Bildwerken zu schaffen, ist hauptsächlich durch die im Jahre 1905 erfolgte Stiftung von Ludwig Josef Pfungst gefördert worden. Eine weitere Stiftung ermöglichte es, die erworbenen Bildwerke in einem eigenen Gebäude, der in unmittelbarer Nähe des Städel gelegenen Villa des Barons von Liebig, unterzubringen. So entstand ein reizvolles Museum, das heute, dank der planmäßig durchgeführten Erwerbungen, zu den schönsten öffentlichen Sammlungen dieser Art überhaupt gehört. In den letzten Jahren ist die Sammlung — nicht nur durch den Zuwachs aus den Sigmaringer Ankäufen — nach verschiedenen Richtungen erheblich bereichert worden. C. G.

AUFFINDUNG VON MINIATUREN HANS DIRMSTEINS IN FRANKFURT

In Frankfurt wurden kürzlich zwei bedeutende Miniaturenhandschriften aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts entdeckt. Ihre Urheberschaft konnte von dem Frankfurter Kunstforscher K. W. Zülch auf den berühmten Frankfurter Goldschmied und Patrizier Hans Dirmstein zurückgeführt werden. Es handelt sich um 85 blattgroße, illuminierte Federzeichnungen zu zwei in Reimform gebrachten mittelalterlichen Romanen — die „sieben weisen Meister", in einer wohl von Dirmstein selbst versifizierten Bearbeitung, datiert 1471, und „Salomon und Morolf", Spielmannsepos des zwölften Jahrhunderts, datiert 1479 —, die ihrem Stoffgebiet nach teils über Byzanz, teils aus Arabien nach Deutschland gelangt sind. Beide Handschriften waren über hundert Jahre verschollen und haben sich zuletzt, um 1810, im Besitz des Shakespeare-Übersetzers Eschenburg befunden. Die Zuweisung der Miniaturen an Dirmstein, der auf dem Gebiete der Plastik um 1460/70 in der Gegend des Mittelrheins eine führende Rolle spielte, gelang Zülch hauptsächlich auf Grund heraldischer Forschungen. Stilistisch stehen die Zeichnungen in engem Zusammenhang mit der noch immer rätselhaften Gestalt des Hausbuchmeisters, des einflußreichsten mittelrheinischen Künstlers im späten fünfzehnten Jahrhundert. C. G.

AUS AMERIKA

Die Galerie de Haukes veranstaltete im Oktober eine Ausstellung „30 Jahre, 30 Bilder, 30 Künstler". Gezeigt wurden moderne Franzosen in guter Auswahl und gut gehängt. Zu erwähnen sind Henri Rousseau: Affe im Urwald, Derain: Mädchenbildnis 1929, Kisling: Bildnis eines rothaarigen Mädchens, Dufy: weiblicher Akt, Roger de la Fresnayes: der 14. Juli usw.

Derain ist in Amerika nach wie vor heißer Favorit und wird auch wohl in diesem Winter den Markt beherrschen. Er hat mit acht neuen Bildern die Führung in der bemerkenswerten Ausstellung von C. W. Kraushaar in der 5. Avenue. Neben seinen Bildern sind Arbeiten von Matisse, Eugen Zack und Segonzac zu sehen. Den historischen Hintergrund bildeten Werke von Redon, Lautrec, Delacroix und vor allem Porträtzeichnungen von Ingres.

Brummer zeigt in seiner Galerie fünfzig Porträts der französischen Schauspielerin Maria Loni von fünfzig verschiedenen Künstlern. Darunter sind Braque, Chagall, Derain, Despiau, Matisse, Pascin, Dufy, Rouault, Soutine usw.

Das Detroit Institute of Arts veranstaltete eine Leihausstellung von Holländern des siebzehnten Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer waren zwar nicht vertreten, von Cuyp und Hobbema waren aber je sieben Bilder da, von Ostade fünf, von Pieter de Hooch drei, von J. van Ruisdael zehn, von Jan Steen vier und von Terborch fünf*.

*Anmerkung der Redaktion: Einige der ausgestellten Werke werden im nächsten Heft abgebildet.

Dieser Ausstellung ist im vorigen Jahr eine Leihausstellung von fünfzig Bildern van Dycks vorausgegangen. Direktor Valentiner hofft, eine Ausstellung von fünfzig Rembrandts folgen lassen zu können. Solche Leihausstellungen erfüllen hier ein tieferes Bedürfnis als in Europa, weil die meisten Bilder in Privatsammlungen gemeinhin unerreichbar sind. Daneben zeigen solche Ausstellungen das Anwachsen des amerikanischen Kunstbesitzes. Schon heute muß Kunstgeschichte praktisch zum Teil in Amerika studiert werden. Die zugleich wissenschaftlich und fesselnd abgefaßten Kataloge tun das ihre, daß man hier in Kunstdingen immer mehr nach Detroit blickt.

Den Ausstellungen bei de Hauke und Kraushaar schloß sich ebenbürtig mit ähnlichem Programm eine französische Ausstellung in den Reinhardt Galleries an. Vertreten ist vor allem Henri Rousseau, sodann Braque, Dufy, Modigliani, Rouault, Matisse, Utrillo, Pascin u. a.

Ein reicher Industrieller zahlt dem Russen Nicolas Roerich für acht Jahre jährlich 10000 Dollar, damit er malen kann, was er will. Zugleich hat der Mäzen ein Roerich-Museum eingerichtet mit einem Kostenaufwand von zwölf Millionen und 500000 Dollar. Die Möglichkeiten sind hier wirklich, wie man sieht, unbegrenzt.

Die 28. Internationale Gemäldeausstellung des Carnegie-Instituts in Pittsburg hat Preise verteilt: 3500 Dollar erhielt der Italiener Felice Carma für das Bild „Im Atelier", der zweite Preis wurde dem Amerikaner William J. Glackens gegeben, ehrenvolle Erwähnung erhielten die Amerikaner Edward Bruce und J. Pallet, ferner der Spanier Jean Junyer und — Max Beckmann für die „Loge". Als Wunderkind der Ausstellung galt der neunzehnjährige Van Veen, der sich „für Sport interessiert, sechs Fuß hoch ist und eine Ansicht von New York in nur dreißig Stunden gemalt hat". Bei diesem Wettlauf von vierzehn Völkern mit Amerika wurden von Deutschen noch namhaft gemacht Rudolf Levy, Conrad Hommel und Max Slevogt. Hier ist alles in gigantischen Maßen kleinstädtisch.

Die im Oktoberheft abgebildeten, teuer bezahlten altamerikanischen Möbel sind durch die „American Art Association" verkauft worden. Hermann Post (New York).

Die Ausstellung deutscher Graphik, die in Paris und Zürich gezeigt wurde, wird, erweitert und bereichert, auch in Amerika, zuerst in Detroit, gezeigt werden. Der Dresdener Kunsthändler Ludwig Gutbier leitet das Unternehmen. Die Ausstellung umfaßt vierhundert Blätter von siebzig Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts.



J. A. D. INGRES, BILDNISZEICHNUNG EINES MALERS
AUSGESTELLT IN DER GALERIE C. W. KRAUSHAAR, NEW YORK



PABLO PICASSO, SOUPIR
AUSGESTELLT IN DER GALERIE DE HAUKE & CO., NEW YORK

ÜBER WILHELM BUSCH

Robert Dangers hat die Bildergeschichten und Zeichnungen von Wilhelm Busch, die die Sammlung Wrede in Hannover besitzt, beschrieben und die Norddeutsche Verlagsanstalt O. Gödel, Hannover hat sie in guten Lichtdrucken reproduziert. Der Wert des Buches besteht darin, daß das Material den meisten unbekannt ist und daß man Wilhelm Busch gewissermaßen bei der Arbeit zusieht. Die beiden ersten Bilderfolgen „Karl der Kühne" und „Der Floh" sind ziemlich fertig gezeichnet und gedichtet; Die Bilderfolge „Vierhändig" aber ist ganz erster Entwurf. Es zeigt sich, daß Busch sich eine Disposition machte, und daß die Zeichnungen dann früher da waren als die Verse. Diese ersten Bleistiftzeichnungen



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, LESENDE FRAU

AUSGESTELLT IN DER GALERIE C. W. KRAUSHAAR, NEW YORK



A. DERAIN, DAME IN BLAU

AUSGESTELLT IN DER GALERIE C. W. KRAUSHAAR, NEW YORK

sind aufschlußreich für das Spontane der Begabung. Einzelstudien schließen sich an, verschieden an Wert, schwankend zwischen dem Meisterlichen und dem nur Virtuosen. Die Aufklärung, die einem wird, ist um so willkommener, als Busch menschlich ziemlich undurchsichtig war. Da die Auflage auf 1025 Exemplare begrenzt ist, bleibt das Buch auf den Kreis intimer Kunstliebhaber beschränkt. —

Eine Ausgabe für breite Käufermassen ist dagegen der „Humoristische Hausschatz", der in zwei Bänden dreizehn Bildergeschichten von Busch bringt. (Verlag Fr. Bassermann, München). Es wird manchem lieb sein, Busch in dieser Form bequem beisammen zu haben. Verschweigen läßt sich freilich nicht, daß die Strichätzungen etwas grob und verquetscht geraten sind. Es handelt sich scheinbar um Reproduktionen von Reproduktionen. Doch Busch verträgt auch dieses. Seine Begabung leuchtet siegreich aus allem hervor.

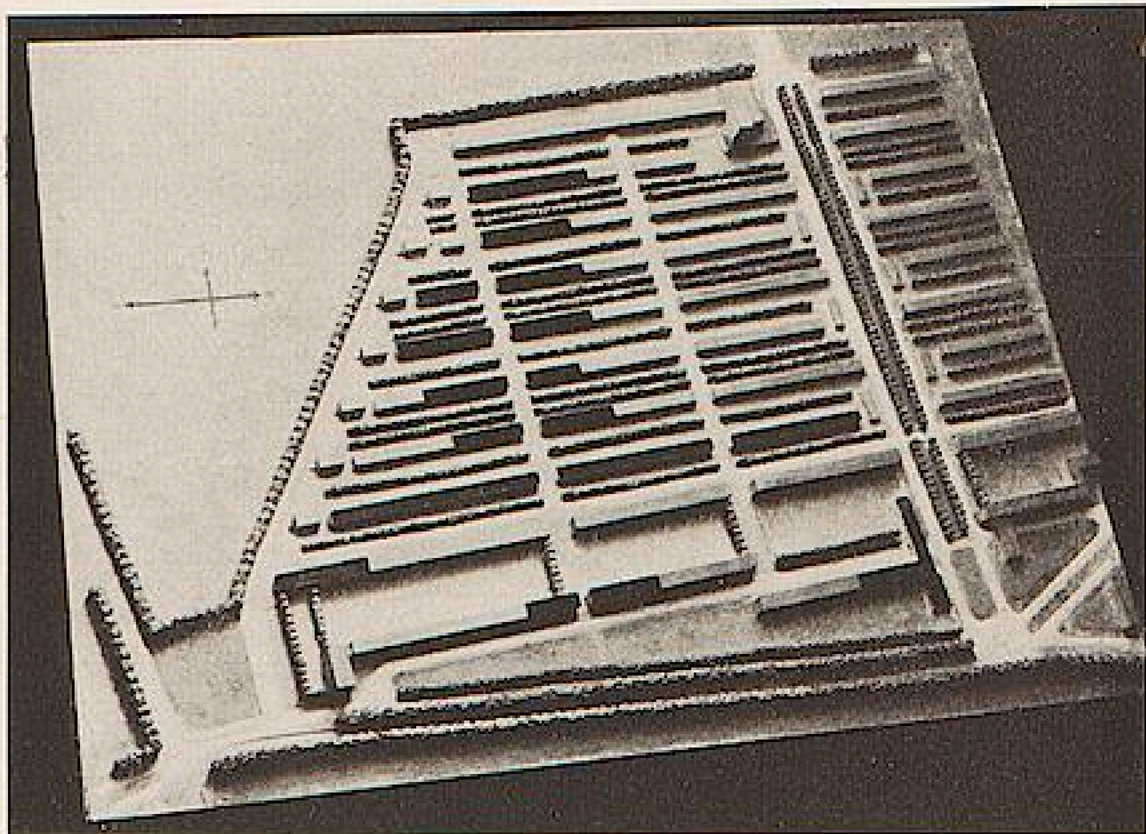
K. Sch.

ABRAHAM UND DAVID ROENTGEN

Hans Huth, Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt. Verlag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1928.

Als Jahresgabe für seine Mitglieder legt der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft diese umfangreiche und vorbildlich ausgestattete Publikation vor, die die erste zusammenfassende, auf genauesten wissenschaftlichen Forschungen beruhende Darstellung der bedeutendsten deutschen Möbelwerkstatt bildet. Da es dem Verfasser auf stilistischem Wege und durch genauestes Quellenstudium gelang, über die Entdeckungen Feulners hinaus noch eine weitere Gruppe von Arbeiten des Vaters Abraham Roentgen festzustellen und dessen künstlerische Persönlichkeit gegen die seines Sohnes David sicher abzugrenzen, konnte hier die gesamte Entwicklung der Werkstatt während zweier Generationen, von 1740 bis 1795, aufgezeigt werden. Der Text bietet einen ungemein anschaulichen und wichtigen Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Deutschlands im achtzehnten Jahrhundert; interessant vor allem die neuen Einblicke in das Zunft- und Werkstattwesen dieser Zeit, sowie in die allgemein wirtschaftlichen Vorbedingungen der Blüte der Neuwieder Möbelwerkstatt. Das gesamte wissenschaftliche Material, das der Verfasser durch aufschlußreiche neue Urkunden beträchtlich vermehrt hat, wird in dem Anhang verarbeitet, der auch ein umfangreiches Oeuvreverzeichnis enthält, in dem, nach Typen geordnet, die gesamte Produktion Roentgens ausgebreitet wird. Wichtig für den Sammler wie den Händler sind vor allem auch die übersichtlichen Zusammenstellungen der Ebenisten, die aus der Neuwieder Werkstatt hervorgegangen sind. Auf 112 Lichtdrucktafeln, die sämtliche wichtigen Stücke wiedergeben, wird ein erschöpfendes Bild des Formenreichtums und der künstlerischen Bedeutung der beiden Roentgen entworfen. Ein bisher vollkommen vernachlässigtes Gebiet deutschen Kunstschaffens hat hier seine würdige und grundlegende Bearbeitung gefunden.

Deusch.



MODELLAUFNAHME. DIE SCHWARZEN TEILE ENTSPRECHEN DEM AUSGEFÜHRTEN ERSTEN BAUABSCHNITT



BLICK ÜBER DIE SIEDELUNG

WOHNUNGSAUSSTELLUNG

IN DER DAMMERSTOCKSIEDELUNG, KARLSRUHE

VON

K. MARTIN

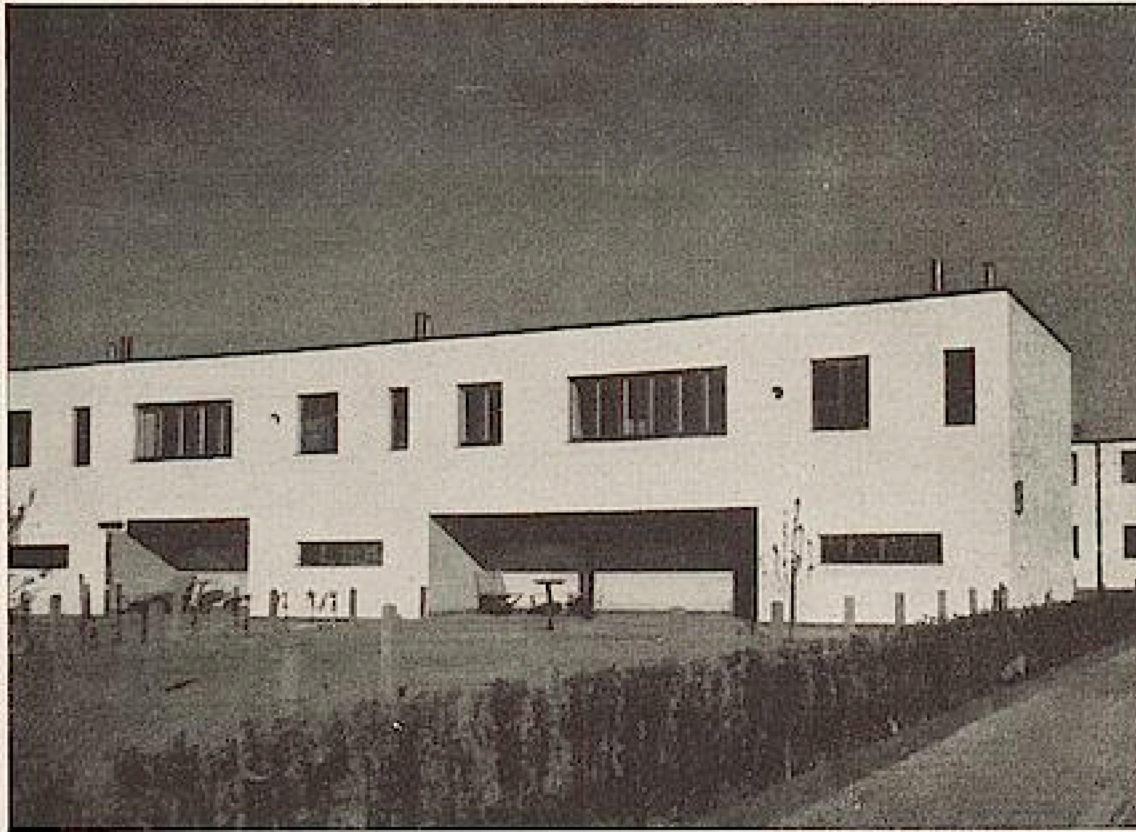
Die Dammerstock-Siedelung entstand auf der Grundlage eines Wettbewerbes, dessen Resultate für die Ausführung zusammengefaßt wurden. Der erste Bauabschnitt, der zur Zeit als Ausstellung zugänglich ist, wurde unter der Oberleitung von Walter Gropius als Kollektivarbeit der Architekten Haesler-Celle, Riphahn und Grod-Köln, Roeckle-Frankfurt a. M., Fischer, Lochstampfer, Merz, Roesiger und Rößler-Karlsruhe gebaut.

Die wesentliche Aufgabe war sozialer Natur. Was erreicht wurde, hat man schlagwortartig mit dem Titel der Ausstellung bezeichnet, es ist: Die Gebrauchswohnung. Das setzt voraus, was die Erfahrung bestätigt, daß die restlose Ausnützung einer Wohnung durchaus nicht selbstverständlich ist, daß Raum verschwendet wird. Zum richtigen Gebrauch einer Wohnung soll deshalb erzogen werden, damit der Bewohner lernt, sich sozial zu sich selbst zu verhalten. Das zu verwirklichen wäre leicht, wenn das Problem nicht seine wirtschaftliche Seite hätte: die billige Miete.

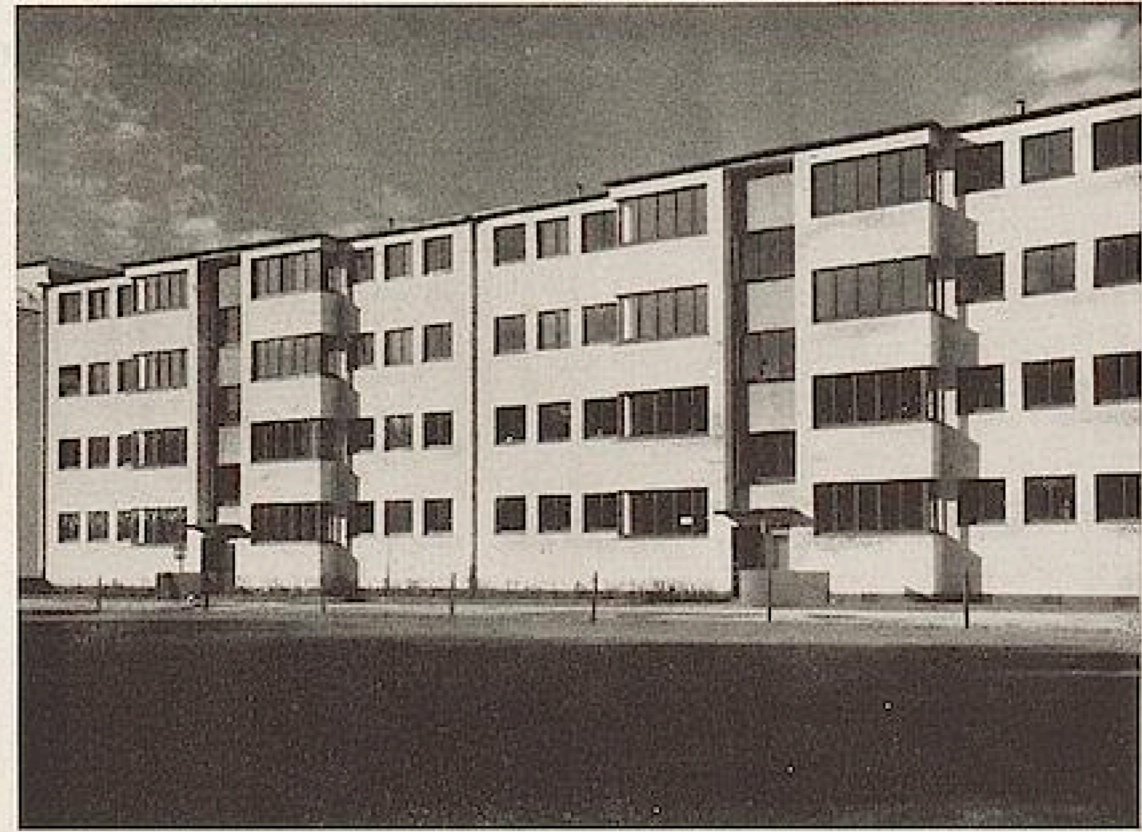
Die Architekten der Dammerstock-Siedelung versuchen, diesen Bedingungen durch die Gestaltung des Wohnungsgrundrisses gerecht zu werden. Man spart Raum, wo es geht, indem man gleichzeitig seine Funktion bis zum letzten ausarbeitet. Unter solchen Umständen kann ein kleineres Zimmer vorteilhafter werden als ein größeres. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, den einzelnen Raum auf seinen Gebrauch von vornherein festzulegen, woraus sich weiterhin die Verteilung der Raumgröße auf die einzelnen Zimmer bestimmt. Denn es ist offensichtlich, daß ein Zimmer, in dem man sich hauptsächlich bewegt, groß sein muß, daß ein Zimmer, in dem man schläft, so klein sein kann, als der Luftinhalt für den Schlafenden ausreicht. Man ging dabei von der Überlegung aus, daß mehrere getrennte Schlafgelegenheiten günstiger sind, als ein Schlafraum für viele. Denkt man hier weiter, so muß die moderne Wohnung nicht mehr als Zimmerwohnung, sondern nach dem Vorschlag von Haesler als Bettenwohnung bezeichnet werden, also nicht mehr nach einer räumlichen, sondern nach einer sozialen Einheit, nach der Anzahl der Menschen, denen die Wohnung im Höchstfall genügen kann. Mit dieser fortschrittlichen Lösung, die unnatürliche Überfüllung einer Wohnung vermeidet, verbinden einige Architekten die Forderung nach hygienischer Orientierung. Diejenigen Zimmer, in denen Morgensonne wichtig ist, also die Schlafzimmer, werden deshalb nach Osten gelegt, während der Wohnraum, der besonders nachmittags und abends benutzt wird, nach Westen gelagert werden muß. Um Untervermietung und die Abspaltung einer „guten Stube" zu verhindern, um restlose Ausnützung zu erreichen, wurde dieses Zimmer im Sinne einer Wohndiele gestaltet, sodaß der Raum gleichzeitig als Durchgang zu den anderen Zimmern gebraucht werden muß. Dadurch wird in der Regel der Flur gespart, dessen Raum den Zimmern zugute kommt. Daß in jeder Wohnung Bad und Küche vollständig eingerichtet wurde, ist selbstverständlich.

Innerhalb dieser Richtlinien haben die einzelnen Architekten verschiedene Lösungen vorgeschlagen. Ohne darauf besonders einzugehen, ist die klare Durchbildung des Grundrisses bei Gropius hervorzuheben. Haesler hat einen neuartigen Typus gefunden, indem er sein Haus nicht unterkellert, alle Nebenräume — darunter einen Reserveraum —

Anmerkung der Redaktion: Alle Photos wurden aufgenommen von A. K. Fr. Supper, Karlsruhe.



EINFAMILIENHÄUSER VON HAESLER-CELLE



ZWEI ACHTFAMILIENHÄUSER VON RIPHAHN & GROD

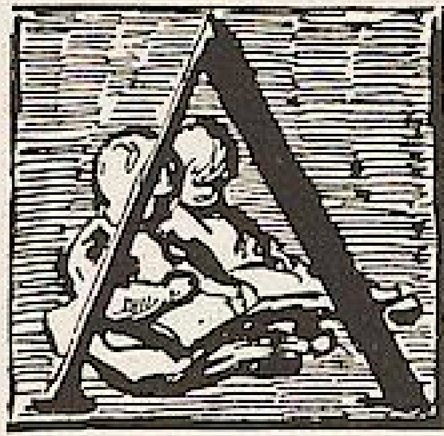
in das Erdgeschoß, alle Wohnräume in den ersten Stock ordnet. Gropius hat ein Laubenhaus gebaut, das mit den Beispielen in Breslau und Hamburg zu vergleichen ist, und Alfred Fischer ein Dachgartenhaus, das sämtliche Zimmer im Erdgeschoß enthält. Schließlich ein Zweifamilienhaus von Roeckle, das für jede Wohnung einen eigenen Eingang vorsieht, und der wirtschaftlich besonders günstige Kleinhaustyp von Roesiger. Die Einrichtungen, die in der Ausstellung gezeigt werden, sind in Vielem anregend. Auffallend ist die elektrische Junghaus-Uhr, die fest zur Wohnung gehört, sodaß, ähnlich wie Gas und Strom, jetzt auch genaue Zeit geliefert wird.

Der vorzügliche Bebauungsplan sichert den einzelnen Wohnungen weitere Vorteile. Abgesehen von der Wirtschaftlichkeit des Zeilenbaues, der serienmäßige Entwicklung der Haustypen und eine besonders günstige Lösung der Tiefbauaufgaben ermöglicht, ergeben sich Verbesserungen durch die Wohnwege, die staub- und lärmfreies Wohnen gewährleisten. Die Querstraßen sind verlagert, sodaß jeder größere Verkehr in der Siedelung unterbunden und auf die Umfassungsstraßen abgeleitet ist. Dazu kommt die Ost-West-Orientierung der ganzen Siedelung, wodurch Nordzimmer vermieden werden. Auch beim Stockwerksbau, der aus wirtschaftlichen und praktischen Gründen selbst bei Siedelungen oft nicht entbehrlich ist, bessert die Reihenkomposition manchen Nachteil.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich, daß mit der Karlsruher Dammerstock-Siedelung wohntechnisch ein Fortschritt gelungen ist, der sich sozial bedeutsam auswirkt, weil günstige Mieten errechnet werden konnten. Weiterhin ist die Einsicht wertvoll, daß es nicht genügt, die Wohnungsnot mit den üblichen Unterkunftsräumen zu bekämpfen, sondern mit bestdurchdachten Wohnungen. Damit aber ist der soziale Wohnungsbau zu einer zentralen Aufgabe des modernen Architekten geworden und dem durchschnittlichen Unternehmertum die Führung genommen. Das deutet auf eine gesunde Entwicklung, denn zeitgemäße Architektur wurzelt immer im Zeitproblem.



BLICK VON WESTEN. VORN DACHGARTENHAUS



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Die vier Sammlungen, die Cassirer und Helbing zu einer großen Auktion zusammengetan haben, stellten an die Aufnahmefähigkeit der Händler- und Sammlerwelt keine geringen Ansprüche. An neunhundert Nummern wurden ausgeboten. Es schien, als sei die Wahl fast zu groß. In der Vorbesichtigung drängten sich die Objekte, und es war nicht zu vermeiden, daß eines dem anderen Eintrag tat. Aber es war erstaunlich, wie gut sich trotzdem Angebot und Nachfrage die Wage hielten, und wie sicher die Bewertung sich vollzog. Mit einer Ausnahme!

Es war vorauszusehen, daß die Versteigerung von Theodor Simons Sammlung chinesischer Grabkeramik zu einer Preiskatastrophe führen würde. Allerlei psychologische Momente kamen zusammen, um diese noch vor kurzem recht beliebten Tonfiguren plötzlich zu einem Stiefkind des Kunstmarktes werden zu lassen. Einmal ist die Zahl dieser Tänzerinnen und Kamele, Würdenträger und Haustiere zu groß geworden, und mit der Masse wuchs das sicher zumeist unbegründete Mißtrauen in die Echtheit. Es brach sich überdies die Erkenntnis Bahn, daß es sich doch um eine künstlerisch oft ziemlich minderwertige Handwerksware handle. Noch vor kurzem wollte jeder sein T'ang-Pferd im Salon, und heute will es keiner mehr. So konnte man zwei wirklich sehr hübsche, stattliche, braunglasierte Pferde für zusammen 800 Mark kaufen. Auf 3000 waren sie geschätzt und man soll nicht fragen, wieviel Herr Simon erst vor ein paar Jahren dafür bezahlen mußte.

Es ist ein Irrtum, zu glauben, an Kunst werde immer nur Geld verdient. Es wird im Gegenteil viel mehr daran verloren, als man sich für gewöhnlich eingesteht. Es gibt nichts Launenhafteres als den Kunstmarkt, und wenn man nicht gerade das kauft, was eben jetzt die anderen auch wollen, kann man heut preiswerter kaufen als je. Wer bei Theo Simon chinesische Grabkeramik in der Baisse gekauft hat, macht höchstwahrscheinlich ein gutes Geschäft. Denn die Sachen sind nicht schlechter geworden, als sie waren, und es gab keinen ausreichenden Grund dafür, daß sie nun im allgemeinen kaum ein Fünftel der schon vorsichtig angesetzten Taxpreise erzielten.

Um so begehrter waren die Majoliken der Frührenaissance, die mit dem Nachlaß Bodes versteigert wurden. Vielleicht hat der berühmte Name des Vorbesitzers einiges der Bewertung hinzugetan. Man wird immer stolz sein dürfen, ein Stück aus der Sammlung des Mannes zu besitzen, der diese Gattung italienischer Keramik erst erschlossen hat. Vor allem aber hat es sich im Laufe der Jahre gezeigt, daß diese frühe Ware sich nahezu erschöpft hat. Sie wird im Handel immer seltener. Wer noch ein Stück zu erwerben sucht, wie manche Museen, der fand hier die vielleicht letzte Gelegenheit. Und Bodes Name gab überdies die erwünschte Garantie der Echtheit. So kamen viele Momente zusammen, um die Preise emporzutreiben, und es zeigte sich wieder einmal, daß der angeblich allgemeine Geldmangel gar keine Rolle spielt, wenn Ware angeboten wird, die den Käufern genügenden Anreiz bietet. So wurde für das schönste Stück der Sammlung, die doppelhenkelige Vase mit der Harpyie 10000, für das ähnliche Gefäß mit dem Fisch 8500, für die Vase mit dem Harkenornament das Doppelte des Schätzungspreises, nämlich 8000 Mark gezahlt. Es würde zu weit führen, andere Preise im einzelnen zu nennen. Relativ hoch bewertet wurde nahezu jedes Stück. Erstaunlich teuer wurden auch die beiden weißgrundigen kleinasiatischen Knüpfteppiche bezahlt, die von Berliner Kunsthändlern für 265000 und 27500 Mark ersteigert wurden. Wie stark der Name Bodes wirkte, zeigte sich endlich, als die Restbestände seiner Bibliothek versteigert wurden. Wie schon vor Jahren bei Lepke, so wurden auch hier viele Bücher weit über ihren normalen Tageswert bezahlt, abgesehen davon, daß in kleiner Auflage gedruckte Sammlungskataloge, die kaum jemals auf dem Markte erschienen, entsprechend bewertet wurden.

Im Gegensatz zu dem steigenden Interesse für die großzügigen, einfach dekorierten Früh-Majoliken finden die früher allgemein beliebten und hoch bewerteten Majoliken der italienischen Hochrenaissance schwerer ihre Käufer. Die Sammlung Murray, die manche schöne Stücke enthielt, brachte keinen so überraschenden Erfolg wie die Sammlung Bode. Besonders reiche Stücke aus Deruta mit dem bekannten Lüster wurden ziemlich gut bezahlt, die große Schüssel mit dem Hieronymus brachte 7050, die Schüssel mit dem Brustbild einer Dame 3800, ein Teller von Meister Giorgio Andreoli aus Gubbio 3900, Der prachtvolle Sieneser Krug 7800, eine frühe Florentiner Vase 3750 Mark. Aber man konnte bei Murray auch recht billig kaufen, billiger jedenfalls und besser als in dem üblichen italienischen Kunsthandel, der mit Majolikafälschungen überschwemmt ist.

Von den Gemälden der Sammlung sei die schöne kleine Madonna in der Art des Joos van Cleve erwähnt, die mit 14000 Mark nicht zu hoch bezahlt wurde. Unter den Gemälden interessierten sonst am meisten die Veduten venezianischer Meister, von denen Theo Simon eine bemerkenswerte Reihe besaß. Drei Ansichten des Belotto kosteten 14000 bis 16000, eine venezianische Vedute des Canaletto 30000, eine andere die in der Sammlung Lanna zum Ausgebot gelangte, 29000 Mark. Lannas Greco, ein heiliger Franciscus, trug 24500 ein, ein hübsches Bildchen von Cranach mit Herkules am Scheidewege brachte 29000, eine interessante Grablegung von Januarius Zick 3600, das Brustbild des heiligen Georg von Bonsignori 29000, ein Christusbildnis von Luini 16000. Erwähnt zu werden verdient endlich, daß die Verwaltung der preußischen Schlösser aus der Sammlung Simon einen schönen Wirkteppich für 18000 erwerben konnte, der vermutlich in der Nachkriegszeit aus der „Jagdkammer“ des Neuen Palais verschwunden war.

Wie der Name Bode, so wirkte an anderer Stelle der Name Marc Rosenberg anziehend auf die Käufer, da die Schmucksammlung des berühmten Kenners der Goldschmiedekunst bei Ball und Graupe versteigert wurde. Die Sammlung war mehr die eines Gelehrten als die eines reichen Lieb-

habers. Die Stücke waren zum Teil wenig ansehnlich und mehr für den Kenner interessant als für den Laien anziehend. Trotzdem waren die Preise recht gut, wenn etwa für eine karolingische goldene Scheibenfibel 6000, für eine etruskische Goldkette 3000, für einen persischen Armreif 2100 Mark bezahlt wurden. Im Vergleich mit anderen Preisen ist es aber immer noch billig, wenn man zwei byzantinische Ohrringe für 1450 oder eine ganze Sammlung präcolumbischen Goldschmucks für 2150 oder eine kretisch-mykenische Goldkette für 1050 Mark kaufen konnte.

Vergleicht man hiermit den Preis von 15 000 Mark für eine sehr problematische Zeichnung, die bei Hollstein & Puppel unter dem Namen des Hans Baldung Grien verkauft wurde, so kann man nur den Rat wiederholen, der Sammler solle lieber etwas zu kaufen suchen, was nicht alle anderen eben auch wollen. Bei der Graphik zeigt sich das besonders deutlich. Kupferstiche von Dürer kosteten: Ritter, Tod und Teufel 8600, der heilige Antonius 7300, der Traum 7200, Rembrandts petite tombe 16000, Schongauers Auferstehung 12500, die Geißelung 7500, die heilige Barbara 6600, die heilige Veronika 5500 Mark. Bei Lepke wurde kurz vorher eine Sammlung japanischer Farbenholzschnitte nicht versteigert, sondern verschleudert. Vor anderthalb Jahren sind in der Auktion Straus-Negbaur Rekordpreise bezahlt worden. Die Sammlung Willner, die Lepke jetzt ausbot, war unvergleichlich geringer. Aber auch die guten Blätter, die sie enthielt, fanden nur mit Mühe ihre Käufer, und man kaufte billig, weil das allgemeine Interesse sich zufällig im Augenblick auf anderes richtete. Aber auch sonst war in dieser Lepke-Auktion Gelegenheit für manchen günstigen Fischzug. Eine altdeutsche Holzplastik, eine Pietà um etwa 1420 kostete ganze 390 Mark. Vor fünf Jahren noch waren solche Stücke gesucht. Für den, der sie heute kauft, sind sie „gefunden". G.

AUKTIONEN IN FRANKFURT

Meisterwerke moderner Graphik. — Versteigerung der Sammlung C. Z. bei F. A. C. Prestel 28. u. 29. Oktober 1929.

Die zur Versteigerung gelangten Werke der Graphik des neunzehnten Jahrhunderts erzielten die nachstehenden Preise: Goya, Le Garroté (D. 21, I, mit Rand) 270 M., Los Desastres de la Guerra (1. Ausg. v. 1863 mit vollem Rand, D. 120 bis 199): 680 M., La Tauromaquia (3. Ausg. v. 1876, D. 224—263): 640 M.; Millet, Le Départ pour le Travail (D. 10, I, vor der Schrift): 4800 M.; Meryon, La Tour de l'Horloge (D. 29, III): 2000 M., Le Pont-au-Change (D. 34 V): 1300 M.; Legros, Lisière de Forêt (signiert, mit Rand): 300 M.; Forain, La Madonne et les Enfants (signiert): 510 M., Chez l'Huissier (signiert und benummert): 650 M.; Manet, L'Exécution de l'Empereur Maximilien (M. N. 79, I): 620 M.; Toulouse-Lautrec, Scène en Variété (D. 68, signiert und in Farben): 400 M.; Gauguin, Tahitimädchen (auf Japan): 2400 M.; Bone, Hove (auf Japan, signiert und mit Rand): 620 M., The Solent (signiert): 600 M.; Leibl, Der Trinker (vor der Schrift): 320 M.; Klinger, Dramen (vollständige Folge von Nr. 2 der 1. Ausgabe): 510 M.; Zorn, Mlle. Maya von Heijne (D. 149, II, signiert): 3500 M.; Prinzessin Ingeborg von Schweden (D. 153, III, signiert): 850 M. — Außer diesen Blättern kamen noch einige Handzeichnungen von Besnard, Kollwitz, Pissarro, Krüger, Menzel, Whistler und anderen namhaften Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts zur Versteigerung.

C. Gr.

AUKTIONEN IN MÜNCHEN

Sammlung Fritz August von Kaulbach bei Hugo Helbing: Gemälde: Tizian, Erzbischof Querini 31 000 Mark, Lorenzetti, der heilige Leonhard 24000 Mark, Giovanni da Milano, Triptychon 15 500 Mark, Van Dyck, Engelkopf 7500 Mark, Patinir, Ruhe auf der Flucht 6300 Mark, Snyders, Sauhatz 12 000 Mark, Rubens, Traumerzählung des Decius Mus 45 000 Mark.

Antike Skulpturen: Venus-Torso 10 500 Mark, Kopf einer bärtigen Gottheit 5500 Mark.

Metallarbeiten: Himmelsglobus aus vergoldetem Kupfer 28 000 Mark, gotisches Trinkhorn 7800 Mark.

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. NOVEMBER, AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG



TH. TH. HEINE, DAS FEGEFEUER



GASQUETS CÉZANNE-BUCH

VON

MAX LIEBERMANN

Als ich vor acht oder neun Jahren das Buch von Gasquet gelesen hatte, war ich so begeistert, daß ich Bruno Cassirer riet, es in deutscher Übersetzung herauszugeben. Aber große Schwierigkeiten von französischer Seite stellten sich diesem Vorhaben in den Weg und nur den fortgesetzten Bemühungen von seiten Bruno Cassirers und des leider inzwischen verstorbenen Julius Elias ist es zu danken, daß wir das Buch jetzt in ausgezeichneter Übersetzung lesen können. Und wenn es auch spät erscheint, doch nicht zu spät, denn die ungeheure Wirkung Cézannes, besonders bei der jüngeren Künstlergeneration, ist immer noch im Wachsen begriffen. Über ihn, über sein Leben und seine Kunst haben sich bereits Legenden gebildet, und es tut dringend not, die Wahrheit über ihn von einem Manne zu hören, der, wie Cézanne, in Aix gebürtig, ihn von Jugend auf beobachtet hat und um so genauer, als sein Vater ein Freund des Malers war. Und als Gasquet, inzwischen zum philosophischen Schriftsteller herangereift, den um eine Generation älteren Maler, den er als Meister verehrt, von Angesicht zu Angesicht kennen lernt, war er wie kein anderer geistig vorbereitet, die Biographie Cézannes zu schreiben.

Cézannes Jugend hat Zola im „L'oeuvre", wie alle Zeitgenossen bestätigen, aufs treuste dargestellt, während der Verlauf des Romans etwa von der Zeit an, da Claude Lantier die Leiche seines Sohnes malt, vom Dichter frei erfunden ist, immerhin so im Geiste Cézannes, das alles, was Zola erfunden hat, der Meister hätte tun können.

Indem Gasquet in der Erzählung von Cézannes Jugend also Zola folgt und folgen kann, setzt er im weiteren Verlauf der Lebensbeschreibung seines Helden mit fast philologischer Akribie auseinander, was das Drama in des Meisters Leben war: „Äußerste Reizbarkeit im Kampf mit abstrakter Vernunft."

Cézanne war, wie Zola sagt: „Der verrückte

Phantast, den der qualvolle Drang nach Wahrheit zur Übersteigerung ins Unwirkliche drängte." Mit äußerster Zartheit schildert Gasquet das Leiden Cézannes: „Die Krankheit der Romantik, die trotz allem wieder in ihm aufstieg, die falsche Anschauung, die er manchmal wie ein Brett vor dem Kopf empfand." Es ist der Kampf des Künstlers mit der Wirklichkeit, den Gasquet psychologisch nicht nur an der Hand verbürgter Tatsachen, nach Briefen, sondern möglichst mit Cézannes eigenen Worten zu ergründen versucht.

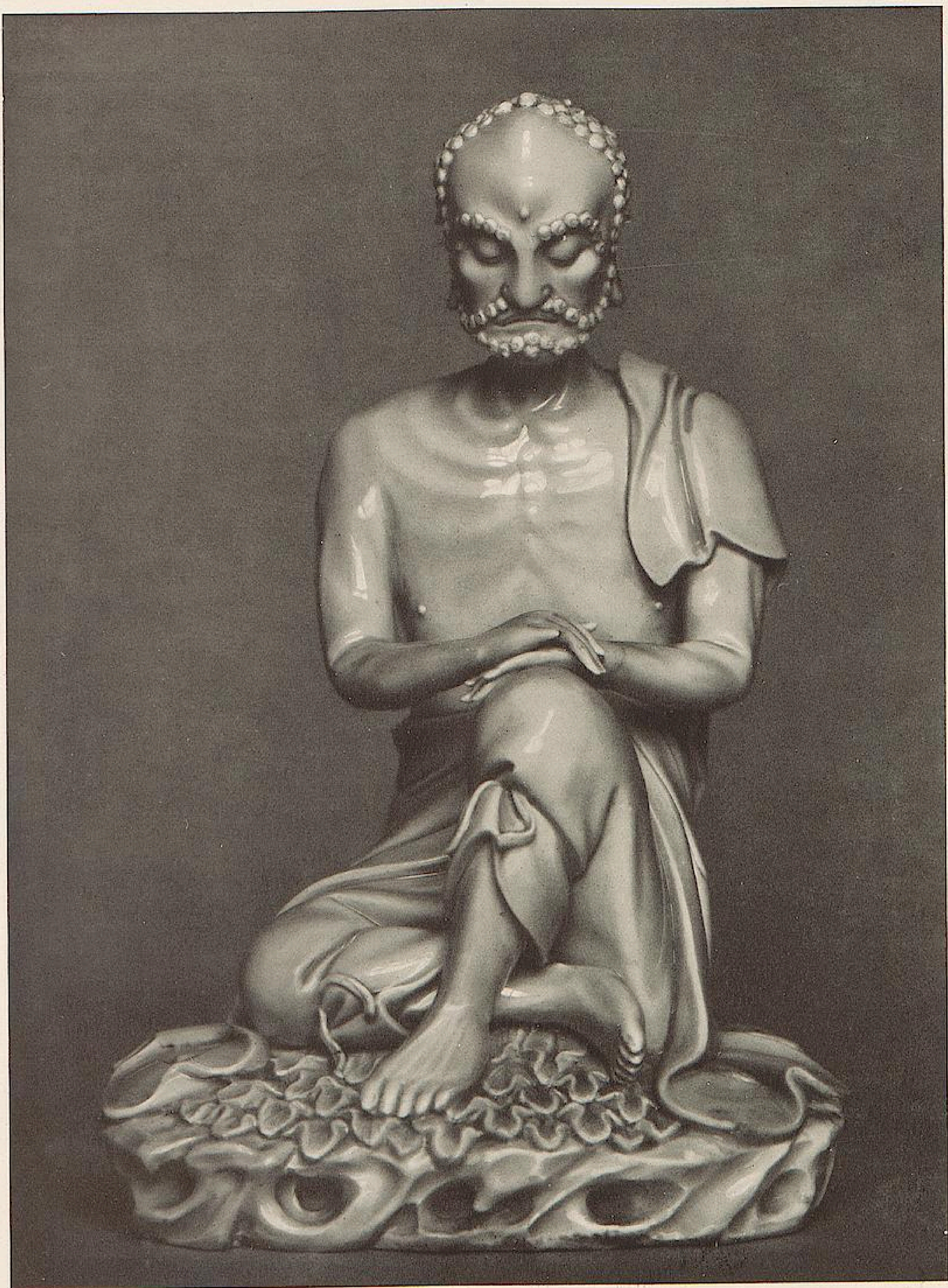
Und so sehr wir diesen ersten biographischen Teil des Buches zu bewundern geneigt sind, noch mehr müssen wir den zweiten Teil bewundern, dessen Überschrift lautet: „Was Cézanne zu mir gesprochen hat." Diese Gespräche machen Gasquets Werk zu einem einzigartigen Buche, zu einem menschlich wie künstlerisch gleich bedeutsamen Dokument. Es sind nicht etwa Gespräche, wie deren Goethe seinem getreuen Eckermann gleichsam sub specie aeternitatis in die Feder diktiert hat (wenigstens korrigiert hat), sondern es sind Bekenntnisse Cézannes, die er seinem jüngeren Verehrer Gasquet gegenüber getan hat, ohne den geringsten Hintergedanken an deren spätere Veröffentlichung. Sie sind der Extrakt nicht nur aus vielen Gesprächen, sondern auch aus Briefen, gedruckten und ungedruckten Mitteilungen, die uns über seine Kunst Aufschluß geben können. Und zum Beweise der Wahrheit seiner in den Gesprächen mitgeteilten Äußerungen hat Gasquet angeordnet — wie er in einer Fußnote sagt —, daß nach seinem Tode, der inzwischen leider erfolgt ist, Cézannes Briefe an ihn veröffentlicht werden sollen.

Aber auch ohne diese Belege machen die Gespräche auf den Leser einen so überzeugenden Eindruck, daß wir dem Verfasser aufs Wort glauben, wenn er überschreibt: „So hat Cézanne gesprochen und so, glaub ich, hat er gedacht." Cézanne war ein von seiner Kunst Besessener, exzentrisch und noch mehr egozentrisch bis zur Narrheit: alles seiner Kunst opfernd, sogar die Pflichten gegen das Vaterland. Wenn ich auch nicht so weit wie Gasquet gehe, Cézannes Flucht 1870 vor dem Militärdienst damit zu entschuldigen, daß sich der Künstler für den Wiederaufbau Frankreichs nach dem Kriege konservieren wollte, sondern in diesem Schritte das Verhängnis sehe, das bis zu seinem Tode schwer auf ihm lastet, so hat er doch in gewissem Sinne recht, denn Cézanne hat für den Ruhm Frankreichs nach dem verlorenen Kriege von 1870 mit am meisten beigetragen.

Nach Gasquet hat sich Cézanne selbst Frennhofer genannt, nach dem Maler in Balzacs berühmter Novelle „Das unbekannte Meisterwerk", und es ist in der Tat wunderbar, wie der Dichter in seiner schon 1832 — also sieben Jahre vor Cézannes Geburt — erschienenen Erzählung unseren Meister vorgeahnt hat, wenn er ihn sagen läßt: „Wir haben den Geist, die Seele, die Physionomie der Dinge und der Wesen zu erfassen." Paßt nicht Balzacs Charakterisierung Frennhofers genau auf Cézanne: „Seine große Überlegenheit kommt von dem ihm eigenen Sinn, welcher die Form zerbrechen zu wollen scheint." Liegt darin nicht die Quintessenz von Cézannes Malerei?

Der Verfasser unseres Buches hält Cézanne für das größte Genie der nachimpressionistischen Zeit, und bis jetzt gibt ihm die Welt recht, wenigstens die der sogenannten Kunstkenner — die ihren Namen meistenteils wie lucus a non lucendo tragen —, der Experten und, last not least, der Kunsthändler.

Jedenfalls trägt Cézannes Werk das nach Kant erste Kennzeichen des Genies: die Originalität. Nicht etwa, daß er Neues erfindet: das Neue in seiner Kunst ist er, Cézanne, seine Persönlichkeit, die sich in jedem Strich, jedem Farbfleck offenbart. Er erfindet nicht, sondern, wie der echte Künstler, findet er Neues in der uralten Natur, vor der und in der er, wie der von ihm am meisten verehrte Claude Monet, seine Bilder malt, sie trotzdem oder vielleicht gerade deswegen am wenigsten von allen seinen Zeitgenossen kopiert. Cézanne ist der objektivste Maler, indem er nur die Natur auf sich einwirken läßt und zugleich der subjektivste, indem er, ohne an Bilder alter oder neuer Maler zu denken, sein Werk ganz nach seinen Impulsen und Empfindungen gestaltet. Er gibt die Natur im Bilde wieder, wie er, Cézanne, sie sieht und — darin beruht sein Genie — wie sie vor ihm niemand gesehen hat. Mit der größten Wahrhaftigkeit und ohne irgendeine Konzession an den herrschenden Geschmack, ja oft sogar im Gegensatz zum herrschenden Geschmack gestaltet er seine Welt. In seiner Treue gegen die Natur unerbittlich, sich nie genug tuend, daher



BUDDHA IN DER EINÖDE. CHINESISCH, K'ANG-HSI (1662–1722). PORZELLAN

BESITZER: S. WASSERMANN, BERLIN

nie mit sich zufrieden. Daher aber auch die Unzufriedenheit der Welt mit ihm, die ihn, weil sie ihn nicht versteht, verhöhnt. Man lese im Gasquet nach, wie die Schuljugend von Aix den Meister mit Steinen und Dreck bewirft, so daß er sich kaum mehr auf die Straße oder in ein Café zu gehen getraut. Und als der Ruhm etwa zehn Jahre vor seinem Tode sich um ihn zu verbreiten anfängt, ist er viel zu verärgert, um sich daran zu erfreuen. Er mißtraut seinen Freunden und Verehrern und den Kunsthändlern, die seine Bilder zu kaufen beginnen, Bilder, die er oft, wo er sie gemalt, hat liegen lassen, weil sie niemand, nicht einmal sein eigener Kutscher, hat geschenkt nehmen wollen.

Man muß gestehen, daß Cézanne uns den Genuß an seinem Werk nicht leicht gemacht hat, im Gegenteil: das ungeheure Selbstbewußtsein, der Stolz, der aus ihm spricht, die absolute Nur-Malerei seiner Bilder, in denen nicht der mindeste literarische oder musikalische Einschlag ist, das rein Lyrische, das auf jeden dramatischen Effekt verzichtet, ist der Allgemeinheit schwer zugänglich und wird es immer bleiben. Cézanne spricht eine neue, sogar oft fast unverständliche Sprache, die mehr andeutet als unterstreicht, die, wie jede fremde Sprache, erst gelernt sein will; seine Ausdrucksweise haßt die konventionelle Phrase und die stereotype Redensart. Jeder Strich, jedes kleinste Partikelchen seiner Bilder ist Niederschlag seiner und nur seiner Erregtheit.

Wenn es je einen „Neu-Töner“ gegeben hat, so war Cézanne einer und mit Recht nannte er sich der erste Primitive seiner Kunst. Einem jungen Maler sagte er kurz vor seinem Tode: „Ich war der Maler Ihrer Generation mehr als der meinigen. Ich werde alt, ich werde nicht die Zeit haben, meinen Ausdruck zu finden.“

Und sein immerwährendes Jammern: „Ich kann nicht realisieren.“ Und wäre er hundert Jahre alt geworden, er hätte es nie gekonnt, was nicht etwa an seinem mangelhaften Können lag, sondern an seinem ungebändigten Temperament: er wollte Schöpfer sein einer neuen Welt, die er nach seinem Ebenbilde gestaltet. Wie Goethe Spinozist, der überall, in jedem Grashalm, in jeder Pflanze Gott sah, zu dem jeder Stein sprach, wollte Cézanne das Leben malen, unter der Oberfläche die lebendige Materie, und in manchen Landschaften hat er den Odem Gottes zu gestalten gewußt wie keiner vor ihm. In seinen Stilleben lebt die Materie eines Topfes, er malt den Geruch eines Apfels oder einer Birne.

Schon als Jüngling (1863) läßt Gasquet unseren Meister sagen: „Und wäre es nur ein Bündel Mohrrüben, ja ein Bündel Mohrrüben, das man nach der Natur studiert, das man naiv malt mit der persönlichen Note, mit der man es sieht! Bedeutet das nicht mehr als die ewigen Schrecken der Akademien, diese braune Sauce, die nach Rezepten jämmerlich zusammengebraut ist? Der Tag wird kommen, wo eine einzige Karotte, die ein Maler mit eigenen Augen gesehen hat, eine Revolution gebären wird.“

Die Prophezeiung Cézannes ist in Erfüllung gegangen. Die Anschauung Cézannes, die Zola, der damals intimste Freund des Meisters, in die Formel, „ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“, gebracht hat, hat die ganze künstlerische Welt erobert in der Revolution, die der Impressionismus heißt. Jede Revolution zerstört auch manches vom guten Alten: weil Cézanne aus Treue gegen seine Überzeugung den sogenannten letzten Pinselstrich aus dem Handgelenk — de chic oder de pratique, wie man im Pariser Atelier sagt — seinen Bildern zu geben verschmähte, fehlt ihnen die Abrundung, an die das Auge durch die Meisterwerke von Jahrhunderten gewöhnt ist. Das Fehlen der konventionellen Vollendung ist die Schattenseite gerade seines höchsten Vorzugs, keinen Strich zu machen, den die Phantasie ihm nicht eingegeben hat und die seinem Werke die einzigartige Klarheit — und das ist in der Kunst die Wahrheit — verleiht.



DREIFUSS. CHINESISCH, SUNG (960–1279). GLASIERTES STEINZEUG
BESITZER: E. WORCH, BERLIN

DIE LEGITIMEN REPRODUKTIONSVERFAHREN

VON

CURT GLASER

Die Diskussion über die Frage der Berechtigung und der Wünschbarkeit möglichst originalgetreuer mechanischer Wiedergaben nach Kunstwerken hat in der letzten Zeit die scharfen Formen eines Kampfes der Meinungen angenommen, in dem zwei Parteien einander scheinbar unversöhnlich gegenüberstehen. Während die einen sich unbedingt zu der modernen Faksimile-Reproduktion bekennen und gewisse Unvollkommenheiten, die ihr anhaften, nur als belanglose und hoffent-

lich zu überwindende Kinderkrankheiten anerkennen, stehen die anderen auf dem Standpunkte, ein Faksimiledruck sei um so unerwünschter, je täuschender er das Original wiederzugeben scheine. Sie sehen die Heiligkeit des einmaligen Kunstwerks bedroht, die zu entwerten die Befürworter der Reproduktion gerade als die Zukunftsaufgabe der Technik erklären.

Hier besteht in der Tat ein grundsätzlicher Gegensatz der Anschauungen, der nicht leicht eine Lösung finden dürfte. Hier kann man nicht mit Gründen oder Gegengründen überzeugen, weil es sich letzten Endes um Fragen des Glaubens handelt. Die Originalität als solche ist eine durch nichts zu ersetzende Eigenschaft des Kunstwerks, mit der alle Affektionswerte, die sich an die Persönlichkeit des Künstlers knüpfen, verbunden sind. Diese Eigenschaft wird auch durch die Möglichkeit täuschender Nachahmung der sichtbaren Erscheinung des Kunstwerks nicht entwertet. Aber die neuen Reproduktionsverfahren existieren. Sie werden durch keinen Machtspruch aus der Welt geschafft. Es gilt darum, sich mit ihnen auseinanderzusetzen und ihre Funktion klar abzugrenzen — nicht gegen das Original, dessen Eigenwert unangetastet bleibt, wohl aber gegen die alten Bilddruckverfahren. Denn die Reproduktion als solche ist, wie man weiß, keine Erfindung der Neuzeit. Reproduziert haben schon die Alten, wenn sie Bildwerke kopierten, haben ebenso die mittelalterlichen Maler, wenn sie berühmte Vorbilder wiederholten, und auch der mechanische Bilddruck im besonderen ist nicht erst eine Erfindung des vielberufenen technischen Zeitalters.

Der Wunsch, Kunstwerke durch Druck zu vervielfältigen, ist so alt wie das gesteigerte Bedürfnis nach Verbreitung von Bildern, deren Besitz das Mittelalter als ein Vorrecht der Kirche betrachtet hatte. Gleichgültig, ob das weltliche Bedürfnis der Spielkarten oder das geistliche der Heiligenbilder, die als Andenken von Wallfahrtstätten heimgebracht wurden, voranging, eines und das andere bewirkte die Verwendung des altbekannten Modeldrucks zur Vervielfältigung von Zeichnungen auf Papier, dem neuen Werkstoff, den ebenfalls die Technik jener Zeit als billigeren Ersatz für das kostbarere Pergament darbot.

Neue Werkstoffe und neue Herstellungsverfahren sind immer zuerst zur Fabrikation von Surrogaten verwendet worden, ehe der eigene Stil des Materials und ein neuer originaler Formausdruck gefunden wurde. So sind Holzschnitte im frühen fünfzehnten Jahrhundert nichts anderes gewesen als der bescheidenere Ersatz für Zeichnungen, und als solche fanden sie an Stelle von handgezeichneten und gemalten Illustrationen Eingang auch in das gedruckte Buch, das seinerseits als Erzeugnis der Technik den handgeschriebenen Kodex ersetzte. Die Kunst hat sich erst allmählich des technischen Mittels bemächtigt, sie hat, indem sie einerseits seinem Gesetz sich fügte, anderseits ihm selbst die höchste Leistung abverlangte, neue Ausdrucksmöglichkeiten gewonnen. Ein Holzschnitt Dürers ist nicht mehr Surrogat einer Zeichnung. Er stellt etwas durchaus anders Geartetes, eine Kunstgattung für sich dar, obwohl er seiner Funktion nach wiederum als die möglichst getreue Vervielfältigung des vom Künstler auf den Holzstock gezeichneten Bildes angesehen werden muß.

Man mag dem Kupferstich, der dem Holzschnitt als zweite Form der Vervielfältigung folgte, insofern vom Standpunkt der Eigenhändigkeit einen Vorrang zuerkennen, als der Künstler selbst den Stichel handhabt, während der Holzschnitt wohl fast immer vom Künstler nur auf den Stock gezeichnet und von einer zweiten Hand, der des Holzschneiders, ausgeführt wurde. Am Eingang des Weges steht die Gravierung des Goldschmiedes, am Ende der eigene Stil des Kupferstichs der Meister. Aber neben seiner originalen Form und seinen Abwandlungen in den Techniken der Originalradierung ist auch der Kupferstich in weitem Umfange Reproduktionsverfahren im eigentlichen Sinne geblieben, da weder Raffael noch Rubens, um nur die größten zu nennen, selbst gestochen, wohl aber für die Verbreitung ihrer Werke durch den Kupferstich Sorge getragen haben.

Das neunzehnte Jahrhundert hat den zwei alten mechanischen die neue Technik des chemischen Flachdruckverfahrens, der Lithographie, hinzugesellt, die dem nochmals verbreiterten Bilderbedürfnis des bürgerlichen Zeitalters durch die Bequemlichkeit der Übertragung wie die Schnelligkeit des Druckes entgegenkam. Das neunzehnte Jahrhundert hat den Journalisten der Zeichnung hervorgebracht — Daumier hat diesen Beruf geadelt — und es hat die Technik geschaffen, die geeignet war, dem neuen Bedürfnis zu genügen. Von den



SHAKYAMUNI UND PRABHUTARATNA IM GESPRÄCH. CHINESISCH, NORD-WEI (518). VERGOLDETE BRONZE

PARIS, LOUVRE

Liebhabern und Sammlern wurde die neue Technik keineswegs sogleich mit Begeisterung aufgenommen. Sowenig wie die mittelalterlichen Bücherliebhaber die Erzeugnisse Gutenbergs neben ihre kostbaren Handschriften zu stellen gewillt waren, sowenig fanden die Lithographien zunächst in den Kupferstichkabinetten Einlaß. Die zahllosen Bilderhefte und Zeitschriftenbände dienten dem Bedürfnis des Tages und verschwanden mit dem Tage, dem sie dienten. Probedrucke von Daumiers Lithographien, die heute mit Tausendfrankscheinen aufgewogen werden, sind so selten, weil zu ihrer Zeit niemand sie begehrte. Für Sammlergraphik ist die Lithographie erst in sehr viel späterer Zeit aufgerückt.

Die fortschreitende Technik des neunzehnten Jahrhunderts hat nun den drei genannten jenes vierte Reproduktionsverfahren hinzugefügt, das hier in Frage steht, das sich von den sogenannten Originaltechniken grundsätzlich unterscheidet, da es sich der neuerfundenen Photographie bedient, um die Zeichnung für die Vervielfältigung auf eine Druckplatte zu übertragen. Nur die Form der Übertragung ist aber eigentlich neu, die Druckverfahren entsprechen den drei alten Methoden des Tiefdrucks, Hochdrucks und Flachdrucks in Heliogravüre, Zinkätzung und Lichtdruck. Dem neuen Verfahren kam naturgemäß ebenso wie den alten eine doppelte Funktion zu, einerseits die Vervielfältigung von Kunstwerken, die selbst nicht zum Zwecke der Vervielfältigung geschaffen sind, anderseits die Herstellung von Druckstöcken nach eigens zur Reproduktion bestimmten Zeichnungen. Man soll diese beiden Funktionen voneinander scheiden, und man soll die zweite, gewissermaßen legitime Funktion auch der photomechanischen Druckverfahren neben der ersten nicht übersehen.

Ob eine Zeichnung auf den Holzstock direkt aufgetragen und mit dem Messer umschnitten, oder ob sie auf dem Wege der Photographie auf eine Zinkplatte gebracht und durch Ätzung in ein abdruckfähiges Relief verwandelt wird, bedeutet keinen grundsätzlichen Unterschied, da das Endergebnis in beiden Fällen das gleiche ist. Der Vorteil des Holzschnittes ist die Möglichkeit einer Verfeinerung der Linien, die durch die Ätzung nicht erreicht wird, der Vorteil der Zinkhochätzung ist die Zuverlässigkeit der Übertragung, die durch die Hand des Holzschneiders nicht gewährleistet wird. So versteht man es, daß ein Künstler wie Wilhelm Busch sich vorbehaltlos für das neue Verfahren erklärte, das ihn von der Willkür der Handwerker befreite und eine unbedingt getreue Wiedergabe seiner Handschrift verbürgte. Es ist eigentlich ein Widersinn, wenn trotzdem heutige Sammler im Gegensatz die frühen, noch in Holzschnitt hergestellten Bücher von Busch bevorzugen. Das nicht originale Verfahren gilt als minderwertig, obwohl es das eigentliche Original, nämlich die zeichnerische Vorlage des Künstlers, wie dieser selbst anerkannte, getreuer wiedergibt als das sogenannte Originalverfahren des Holzschnittes. Bücher mit Zinkätzungen werden von den Sammlern abgelehnt, weil die Zinkätzung allgemein als ein minderwertiges Surrogat des Holzschnittes angesehen wird.

Der erste Künstler, der dieses Vorurteil erfolgreich durchbrochen hat, ist Aubrey Beardsley gewesen. Es gelang ihm dadurch, daß er seine zeichnerische Form dem neuen Mittel der Vervielfältigung anpaßte, daß er mit anderen Worten einen Stil der Zinkhochätzung zu finden suchte. Man hat, wenn man von Beardsley illustrierte Bücher betrachtet, in keiner Weise mehr den Eindruck des Surrogates, man denkt nicht an reproduzierte Originale, sondern diese Bilddrucke wirken in ihrer eigentümlichen Präzision durchaus graphisch, sie wirken sogar neben den Originalen selbst als die endgültig gewollte Form, in der die Zufälligkeiten der Federzeichnung vollkommen verschwunden sind.

Wer einmal Originale von Simplizissimuszeichnungen mit den Reproduktionen in Farbenautotypie verglichen hat, wird nicht selten eine ähnliche Erfahrung gemacht haben. Angefangen von dem Papier, das im Hinblick auf die photographische Wiedergabe durch den Raster gewählt ist, fehlen den Zeichnungen wesentliche Qualitäten einer freien Arbeit. Die Beschränkung der Farbigkeit gehört dazu, mit Weiß abgedeckte Stellen, die im Original als häßliche Flecken wirken, stören zuweilen den Eindruck. Der Künstler denkt im Reproduktionsverfahren, er denkt graphisch auf eine neue Weise. Das gewollte Ergebnis ist der Druck, der sich zu dem Original ähnlich verhält wie eine Lithographie zu der Zeichnung auf dem Stein.

Hier scheint der Fall einwandfrei klar zu liegen. Schwieriger wird es, wenn es sich um die Faksimilewiedergaben von nicht ursprünglich für die Reproduktion bestimmten Kunstwerken han-



STELE MIT SITZENDEM BUDDHA. CHINESISCH, NORD-WEI (386–534). SANDSTEIN

FRANKFURT A. M., LIEBIGHAUS

delt. Aber auch hier sollte man grundsätzlich nicht Original und Reproduktion vergleichen, um deren Mängel festzustellen, die ohne weiteres zugegeben werden mögen, sondern man sollte die alte sogenannte originale der neuen mechanischen Form der Wiedergabe gegenüberstellen und sich unvoreingenommen Rechenschaft darüber zu geben versuchen, welcher von beiden im besonderen Falle der Vorzug zu geben sei.

Ein gutes Beispiel sind die sogenannten Originallithographien von Renoir, die farbige Pastelle seiner Hand wiedergeben. Es läßt sich beweisen, daß zum Beispiel an dem beliebten Blatte der zwei Mädchen mit dem Blumenhute nicht ein Strich von Renoirs eigener Hand stammt, und wer Renoirs Stil und Handschrift kennt, muß durch die Verballhornung aufs peinlichste berührt werden. Aber die Lithographie ist trotzdem ein begehrter Sammelgegenstand, während man den farbigen Lichtdrucken nach Renoir — mit Recht — die Unvollkommenheiten nachrechnet, die immerhin nicht ganz so schwer wiegen. Wie der Unterschied zwischen Holzschnitt und Zinkätzung, so schwindet der Unterschied zwischen Lithographie und Lichtdruck, zumal dann, wenn die Lithographie nicht mehr Steinzeichnung im eigentlichen Sinne, sondern nach dem heute beliebten Verfahren Umdruck einer Kreidezeichnung auf den Stein ist. Es ist im Endergebnis nicht zu unterscheiden, ob eine Kreidezeichnung auf den Stein umgedruckt und von diesem als Lithographie abgezogen, oder ob sie photographisch als Lichtdruck oder als Photolithographie vervielfältigt wird. Aber es ist ein Prozeß um die Frage geführt worden, ob eine Lithographie von Hodler so oder so entstanden sei. War es eine Photolithographie, so wurde ein Betrug für vorliegend erachtet. In einem anderen Falle wurde eine Folge von Zeichnungen Kokoschkas in Lichtdruck ausgezeichnet reproduziert. Dieselben Zeichnungen sind nachträglich auf Stein umgedruckt und so in Lithographien verwandelt worden. Sehr zu ihrem Schaden. Aber die Lithographien, die als Wiedergaben der Originalzeichnungen ohne Frage schlechter sind als die Lichtdrucke, sind des Nimbus der Originalität teilhaftig und beanspruchen damit eine materielle Höherbewertung, die durch ihre ästhetischen Qualitäten nicht gerechtfertigt wird.

Es soll damit keineswegs der eigene künstlerische Charakter der originalgraphischen Verfahren geleugnet werden. Es wird nur die Forderung aufgestellt, der Tatsache klar ins Auge zu sehen, daß mit den mechanischen Reproduktionsverfahren nicht dem einmaligen Original, wohl aber der alten Form der Vervielfältigung künstlerischer Arbeiten ein legitimer Konkurrent erwachsen ist. Man soll Vergleichbares vergleichen, nicht ein Aquarell von Cézanne mit seiner Reproduktion, sondern einen alten Farbstich oder etwa einen Farbenholzschnitt von Albert Krüger mit einem Farbenlichtdruck, einen Holzschnitt nach Whistler mit einer Zinkätzung nach Beardsley.

Die Originalgraphik befindet sich heute in einer schweren Krisis. Der ganze künstlich aufgebaute Apparat der Auflagebeschränkung, Numerierung, Signierung erweist sich als nutzlos, seit der Glaube an den Seltenheitswert als solchen erschüttert ist. Die Einblattholzschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts sind selten, weil niemand sie zu ihrer Zeit gesammelt hat. Sicherlich wurden sie in großer Zahl gedruckt, aber die Auflagen sind bis auf vereinzelte Exemplare verloren. Eine Radierung, die in hundert numerierten Exemplaren erscheint, wird niemals selten werden, weil die Gefahr, daß auch nur eines dieser Exemplare zugrunde geht, sehr gering ist. Und überdies ist nicht einzusehen, warum im Falle des Bedarfs nicht mehr Exemplare gedruckt werden, da eine verstählte Platte ebensogut tausendmal abgezogen werden kann. Selten werden dagegen voraussichtlich sehr bald gebrauchsgraphische Blätter, die mechanisch vervielfältigt, in großer Zahl verbreitet und achtlos verworfen werden, weil es ein weitverbreiteter Glaube ist, allein Originalgraphik sei wert, gesammelt zu werden.

Sicherlich wird man eines Tages diesen Irrtum einsehen, und die strenge Scheidung zwischen den zwei Gattungen der Verfahren des Bilddrucks wird fallen. Es werden damit zugleich manche Vorurteile, die uns lieb geworden sind, hinfällig werden. Aber die Entwicklung der mechanischen Bilddruckverfahren wird sich durch keinen Machtspruch aufhalten lassen. Und sie wird uns gewiß noch manche Überraschungen bringen, die vielleicht den Weg, der hier angedeutet wurde, in ungeahnter Weise beschleunigen werden.



HOCKENDER BÄR. CHINESISCH, HAN (206 v. CHR. BIS 220 n. CHR.). BRONZE

BESITZER: A. STOCLET, BRÜSSEL

EIN WERK ÜBER DIE AUSSTELLUNG CHINESISCHER KUNST

Die Ausstellung chinesischer Kunst, die im vergangenen Winter von der Gesellschaft für ostasiatische Kunst in Gemeinschaft mit der Akademie veranstaltet wurde, gehörte zu den großen, richtungweisenden Ereignissen im Kunstleben, deren Eindruck für alle Zukunft festgehalten zu werden verdiente. Der kleine Katalog, der sämtliche Gegenstände in Abbildungen zeigte, diente der unmittelbaren Erinnerung, aber von der Schönheit und der Bedeutung der einzelnen Objekte vermochten die stark verkleinerten Wiedergaben kaum eine Vorstellung zu geben.



MÄNNERKOPF. CHINESISCH, HAN (206 v. CHR. BIS 220 n. CHR.) TON. MÜNCHEN, MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

So war es begreiflich, daß vielfach der Wunsch laut wurde nach einem großen Ausstellungswerke, in dem wenigstens die Hauptstücke in würdigen Abbildungen festgehalten werden sollten, so wie es dem Charakter der Ausstellung entspricht, die sich den großen früheren Veranstaltungen des In- und Auslandes, deren Gedächtnis in ähnlichen Veröffentlichungen weiterlebt, als die umfangreichste und bedeutendste zur Seite stellte.

Eine Reihe altchinesischer Bronzen, von den wundervollen Gefäßen der Frühzeit bis zu den verschiedenartigen Beschlagstücken der Hanperiode und den in einer selten glänzenden und historisch vollständigen Reihe gezeigten Spiegeln, wie sie in Berlin für kurze Wochen vereinigt waren, wird man vielleicht niemals wieder beisammen sehen. Die unerhört aufschlußreichen Funde der russischen Expedition, die den Inhalt altmongolischer Fürstengräber zutage förderte, wurden zum ersten Male weiten Kreisen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die buddhistische Plastik der Chinesen war durch wenige, aber unter ihnen einige hervorragende Beispiele vertreten. In größter Reichhaltigkeit wurde die Keramik gezeigt, von den Gräberfunden der T'ang-Zeit bis zu den glänzenden Erzeugnissen der Porzellanindustrie der späten Jahrhunderte. Es kamen hinzu die allgemein zu wenig gewürdigten Lackarbeiten der Ming-Zeit, die Teppiche und Brokatwebereien, und wenn auch die Malerei nicht ihrer Bedeutung gemäß in die Erscheinung trat, weil nichts seltener ist als die alten Meisterwerke chinesischer Pinselkunst, so sah man doch einige gute Proben vor allem der großartigen Landschaftsmalerei aus der Zeit der Ming-Dynastie.

Die wenigen Abbildungen, die auf diesen Seiten gegeben werden, mögen den Besuchern der Ausstellung ein paar der schönsten Stücke in die Erinnerung rufen. Sie sollen zugleich als Hinweis dienen auf das große Ausstellungswerk, das soeben im Verlage Bruno Cassirer erschienen ist, und das ein mit den gewähltesten Beispielen illustriertes Kompendium chinesischer Kunstgeschichte darstellt.



SAU. CHINESISCH, HAN (206 v. CHR. BIS 220 n. CHR.). BRONZE BERLIN, OSTASIATISCHE KUNSTABTEILUNG



TH. TH. HEINE, KELLERLOKAL

THOMAS THEODOR HEINE

VON

KARL SCHEFFLER

Was der Anerkennung des großen Zeichners Thomas Theodor Heine in Deutschland immer noch und immer wieder im Wege steht, ist seine schonungslose Kritik am Menschen und am Menschlichen. Wohl sind die Betrachter seiner Zeichnungen schadenfroh, wenn die andern getroffen werden; doch sind sie auch besorgt, sie könnten eines Tages selbst getroffen werden. Heine erfährt das Schicksal jedes einflußreichen Kritikers: er wird nicht geliebt, man stimmt ihm in vielen Einzelfällen zu, lehnt aber die geistige Grundeinstellung ab, man hat menschlich eine Abneigung gegen alle Kritik, aus dem Mißtrauen des schlechten Gewissens heraus.

Diese Einstellung wird revidiert werden, wenn einst die Menschen und die Einrichtungen, die Heine satirisch bekämpft, nicht mehr da sind, und wenn er selbst nicht mehr zu fürchten ist. Der Nachruhm, die endgültige objektive Würdigung ist dem bedeutenden Zeichner gewiß. Ein Symptom dafür ist, daß er, als Repräsentant des „Simplicissimus“, lange schon internationalen Ruhm genießt, was, nach einem Wort Emil Heilbuts, der vorweggenommene Nachruhm ist. Im Ausland hat



TH. TH. HEINE, GESPENSTERKAMPF

man zu den Zeichnungen Heines mehr Distanz, weil die Angriffe dort nicht unmittelbar berühren. Der Betrachter wird nicht gereizt und ist darum gerechter. Der „Simplicissimus“ ist überhaupt im Ausland angesehen — eine seltene Ausnahme, da deutsche Kunst außerhalb Deutschlands sonst wenig interessiert.

Berühmt ist Heine freilich auch in Deutschland schon seit drei Jahrzehnten. In gewissen Kreisen hat er sogar jene Beliebtheit errungen, die darin zum Ausdruck kommt, daß er nur bei seinen beiden, durch Alliteration klangvollen Vornamen genannt wird. Aber man schätzt ihn immer noch zu viel als einen zeichnenden Journalisten und zu wenig als einen Meister, der im Tagesdienst Bleibendes schafft, der aus der Zweckhaftigkeit seines Tuns sich die schönste künstlerische Zweckfreiheit gewinnt. Sogar in München wird diese treibende Kraft einer satirischen Wochenschrift, die die letzte Blüte der Münchener Kunst verkörpert, unterschätzt. Denn die bayrische Regierung, die doch ein Reichsgesetz, das leere Titel verbietet, gewaltsam falsch auslegt, um (nun gerade!) Titel verleihen zu können wie einst im Mai, übergeht mit sichtbarer Absicht diesen Besten. Womit sie freilich nur ihrer selbst spottet.

Neben allem anderen besteht die Bedeutung Heines darin, daß er im Zeitungsdienst, der zur Berufsmäßigkeit geradezu verführt, immer gleich gut, gleich ursprünglich und unbefangen geblieben



TH. TH. HEINE, MASSAGE

ist. Nur ein großes Talent, das viel Natur und auch viel Charakter hat, ist solcher echten Naivität fähig.

Es kommt hinzu, daß Heines Kunst auf einer bewunderungswürdigen Selbsterziehung beruht, daß er sein Handwerk vollkommen beherrscht, daß seine Zeichnungen ausnahmslos sehr gründlich gearbeitet sind, daß sein großes Können das Ergebnis einer Selbstlehre ist, deren Ernst an die Haltung alter Meister denken läßt, und daß dieses solide Handwerk, wie er selbst einmal mit Recht versichert hat, das Temperament keineswegs ausschließt. Wir bildeten schon im ersten Jahrgang (Seite 83) eine Naturstudie ab. Sie war so gut wie Leibl, wie Menzel. Dieses klassisch sichere Können, das alle Schluderei ausschließt, ist charakteristisch für alles, was Heine gemacht hat: für seine Naturstudien, für die einer bestimmten Reproduktionsart angepaßten Zeichnungen des „Simplicissimus", für die ornamental stilisierten, ironisch dekorativen Zeichnungen der Buchdeckel und Buchornamente und auch für die Bilder.

Heine ist ein strenger Zeichner, streng bis zum Erbarmungslosen, von einer Schonungslosigkeit, die

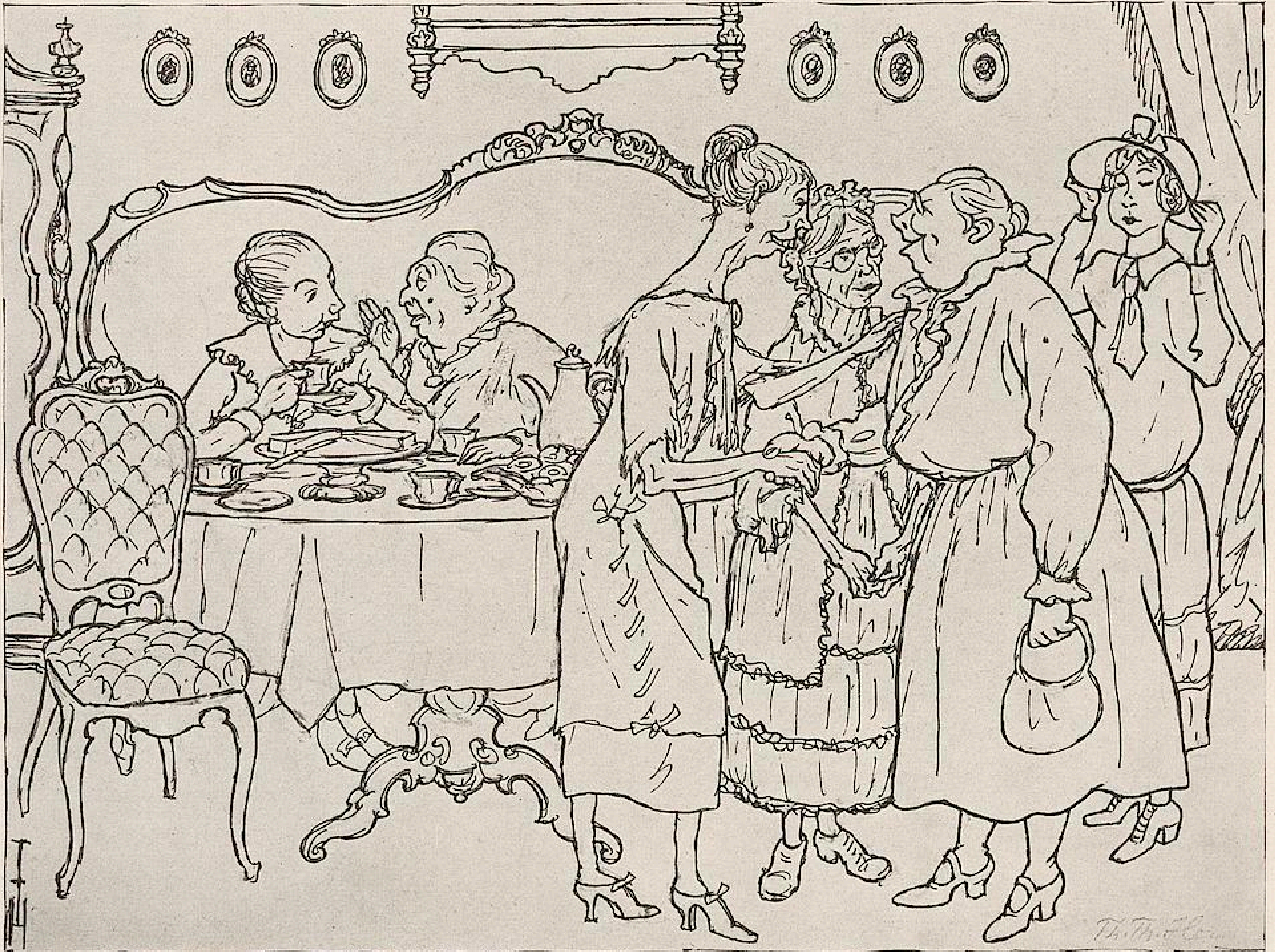


TH. TH. HEINE, FRÜHSTÜCK IM HIMMEL

vor ihm selbst nicht Halt macht. Das heißt: er ist ein Unbedingter. Er ist es auch als Künstler. Sein Strich ist nicht rund und handschriftlich wie der von Wilhelm Busch, sein Zeichenstil gleicht nicht dem des melancholisch weisen, raimundartig lächelnden Oberländer, und er zeichnet auch nicht wie der viel jovialere Gulbransson. Heine improvisiert in keiner Weise, er spielt nicht; er überlegt jeden Strich und wird dadurch überlegen. Durch Witz, Ironie und Scherz schimmert immer ein großer Ernst. Nur durch eine Nuance ist seine Kunst vom sehr Ernsten getrennt, ja zuweilen vom ernst Monumentalen. Von allen satirischen Zeichnern Münchens, die je lebten, ist Heine der sachlichste.

Meier-Graefe hat ihn einmal — vor fast dreißig Jahren — mit Maximilian Harden verglichen, der sich an dasselbe Publikum wandte wie Heine, mit dem glänzenden Journalistenfeind, der selbst Journalistenblut in den Adern hatte, und der mir mit Selbstgefühl einmal erzählt hat, der Name des „Simplicissimus" stamme von ihm. Der Vergleich läßt sich aber nicht eben weit führen. Heines Natur fehlt das Anklägerische, das sittlich Entrüstete, das pathetische Temperament Hardens. Heine ist sehr besonnen. Er ist ein exakter Geist, seine Kunst kennt nicht das Herzklopfen.

Heine hat vieles aufgenommen und verarbeitet. Präraffaelitismus, Biedermeier, Pleinair und vieles andere. Alles aber hat sich unter seiner die Form



TH. TH. HEINE, KAFFEEKRÄNZCHEN



TH. TH. HEINE, WEIHNACHTEN IM GEFÄNGNIS

meisternden Hand, in seinem ironisch bewundernden Geist in Eigenes verwandelt. Das hier abgebildete „Kellerlokal“ läßt an Lautrec denken, die „Massage“ hat etwas von der Monumentalität Daumiers. Alles ist aber echtester Heine, alles ist in die klare, festumrissene Sprache der nur ihm eigenen Umrißzeichnung übersetzt. Seine Ornamente schienen, als sie entstanden, eine Mode zu verulken, aber sie leben noch heute, nachdem die Mode längst verschwunden ist. Was bei Ornamenten viel sagen will. Zu dem Handwerk und dem Geist kam ein sehr männlicher Geschmack. Die Gefahr des Snobbismus, die gerade den Karikaturisten ständig bedroht, war für Heine nie vorhanden. Sein Charakter und sein Talent schützten ihn gleicherweise davor.

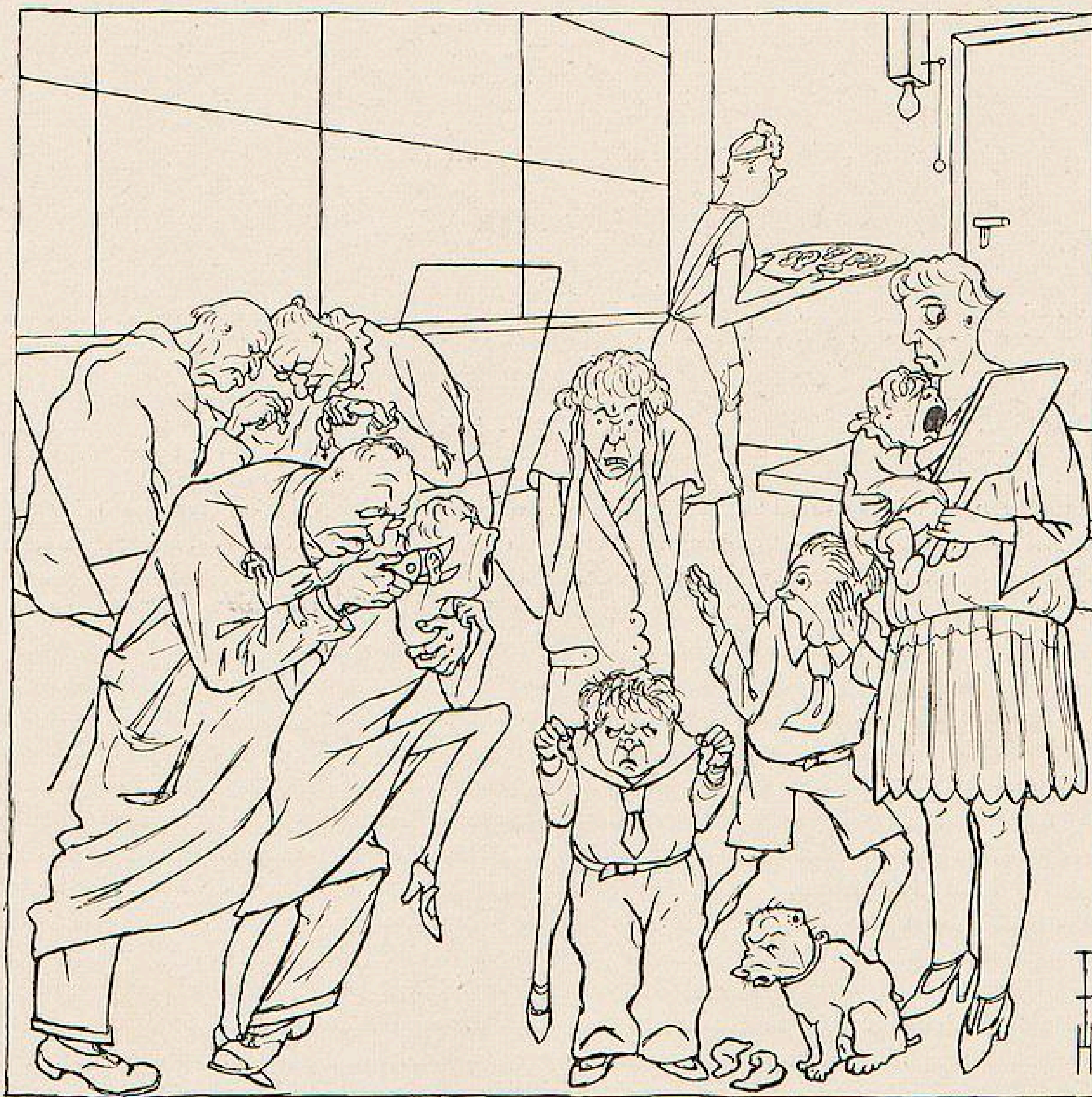
Eines Tages begann er zu modellieren und stellte einen bronzenen Teufel aus — einen dieser fetten, watschelnden Teufel voll satanischer Bonhomie, die er so sehr liebt (abgebildet Jahrgang III, Seite 401). Was er im ersten Anlauf auch als Plastiker schuf, war ein Meisterwerk. Das absichtlich Unorganische dieses Körpers wirkt organisch. Wieder bewies der Künstler, daß alles, was er aus der Hand gibt, innerlich und äußerlich fertig ist,

daß er nichts aus seiner Phantasie entläßt, was nicht restlos gelöst ist.

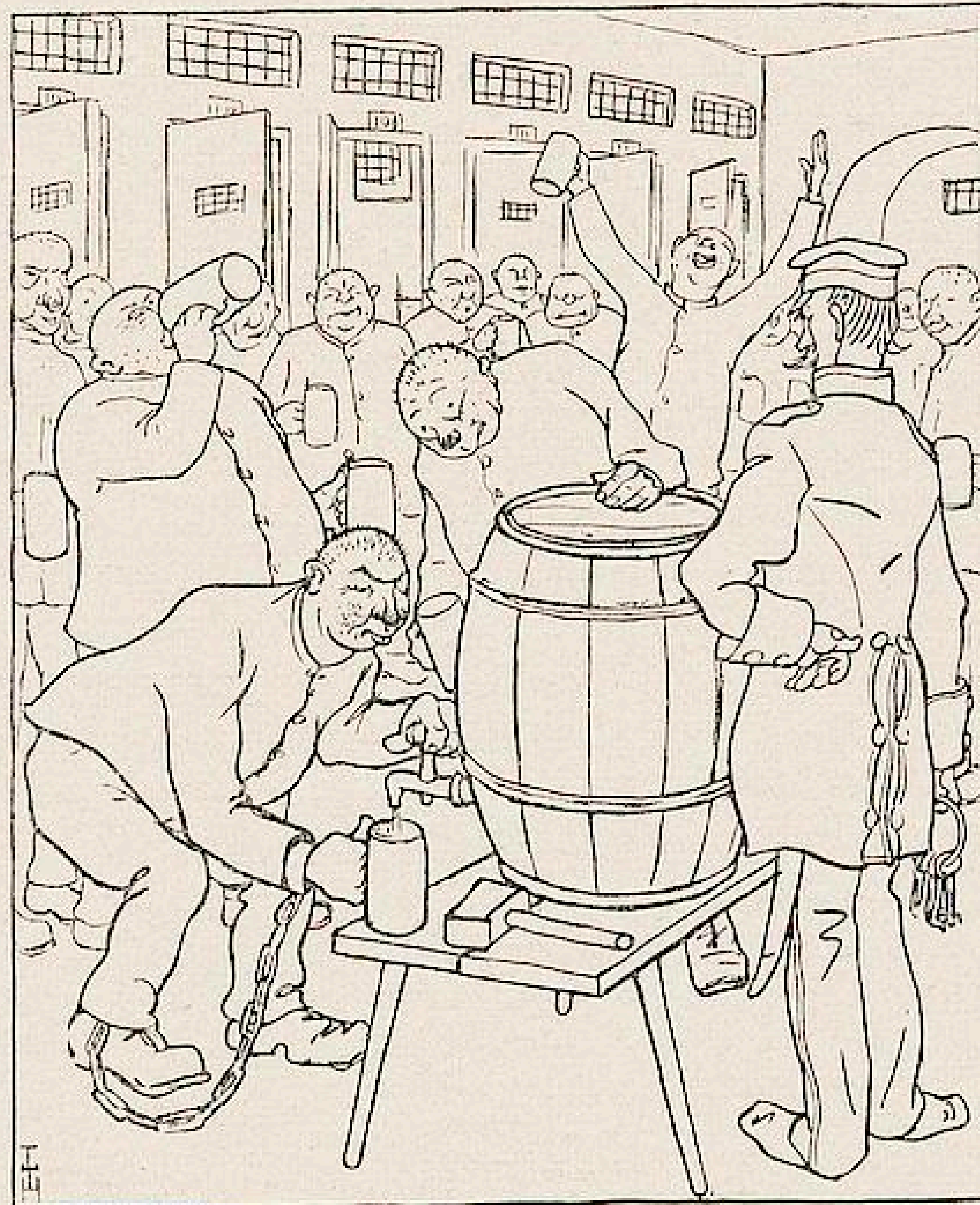
Zu allem kommt ein sparsam produzierendes literarisches Talent hinzu. Denn es äußert sich nur in Unterschriften. Sie gehören zu den Zeichnungen, sie steigern und differenzieren deren Genuß, auch sie beweisen eine große Schärfe und Präzision des Denkens. Und diese Eigenschaften machen es dann, daß Heine in seinen Arbeiten unangreifbar erscheint, sowohl als Künstler wie als Satiriker. Seine Kritik hat immer recht, und sein Handwerk, seine Kunst hat es auch.

In einer schönen Festrede zum sechzigsten Geburtstag Heines, die hier abgedruckt worden ist (Jahrgang XXV, Seite 291 ff.), hat Emil Preetorius den Ausspruch des Künstlers zitiert, alles Unglück in der Welt käme daher, daß die Menschen sich zu wichtig nehmen. Heine arbeitet, als sei die kleinste Zeichnung das allerwichtigste, persönlich tritt er dann aber hinter seiner Arbeit ganz zurück. Er ist einer der öffentlichsten Menschen, die es gibt, doch drängt er sich nie in den Scheinwerfer des öffentlichen Interesses. Auch das erweist seine Echtheit. Diese stolze Bescheidenheit befähigt ihn, als Zeichner, als Politiker, als Kritiker weit immer über das nur Aktuelle hinauszugehen, das ganz Menschliche überall zu berühren und dem Zeitlichen einen Ewigkeitszug zu verleihen.

Die Verbindung von Talent und Charakter, von Künstlertum und Menschlichkeit, von Geist und Gewissen macht ihn zum Meister. Was er macht, ist sehr deutsch. Aber es ist deutsch im Sinne der alten deutschen Meister. Es ist ein Nationales, das alle Menschen und alle Zeiten angeht.



TH. TH. HEINE, DER KAMPF GEGEN DAS ORNAMENT



TH. TH. HEINE, FIDELES GEFÄNGNIS

KUNSTAUSSTELLUNG UND KUNSTBETRACHTUNG

VON

PAUL WESCHER

So sehr sich Kunstmuseen und Kunstausstellungen in ihrer äußeren Anlage gleichen, so wenig sind sie ihren inneren Forderungen nach zu vergleichen oder zu vereinigen. Denn, während es widersinnig wäre das zu Sammelnde nicht a priori als Wert anzusehen (ganz gleichgültig, ob es im Einzelfalle hernach seine Gültigkeit behält oder nicht), ist das ausgestellte Kunstwerk gerade als Wertbegriff noch unentschieden. Damit ändert sich die Schaubarkeit grundsätzlich in Ausstellung und Sammlung. Denn da die Wertempfindung im ideellen Sinn das Kunsterlebnis letzthin begründet, so stellen sich alle Probleme der Betrachtung hier und dort von ganz verschiedenen Blickpunkten dar.

Alfred Lichtwark hat einmal von der „Unwirklichkeit" der Ausstellungen gesprochen. Und in der Tat besitzen die ausgestellten Objekte ja keine real umrissene Existenz wie jene in Museen oder Sammlungen. Sie sind nur da, um gewertet, erhoben oder (zumeist für immer) verworfen zu werden. Es sind auch keine bleibenden, sich wiederholenden oder wiederholbaren Erlebnisse, die gewöhnlich vom Grund der Ausstellungen auftauchen. Und dieser Umstand verleiht einerseits allen ihren Äußerungen eine gewisse gesteigerte Heftigkeit. Andererseits fehlt ihnen jene stabile Grundhaltung, die das Wesen der musealen Eindrücke bestimmt.

In Museen und Sammlungen nämlich wird der Vorgang der Betrachtung dadurch vereinfacht, daß die Objekte gewissermaßen auf einer — hypothetischen — Ebene liegen und so zu begreifen sind. (Dem Begriff des Museums ist ja mehr oder weniger deutlich der Gedanke der Ewigkeitsebene untergelegt.) Indem wir hier ein Kunstwerk betrachten, antizipieren wir bereits einen Wertbegriff, dem ein festgesetztes, eindeutig bestimmbares Verhältnis des Beschauers zum Objekt scheinbar unveränderlich zugrunde liegt. In den Ausstellungen dagegen mangelt es an einem normbaren Wertbegriff, weil es, innerhalb gewisser Grenzen, einen ähnlich feststehenden Standpunkt der Betrachtung erklärlicherweise noch nicht gibt.

Es ist etwas Turbulentes im Charakter großer Kunstausstellungen wie bei einem Tumult, bei dem gleichzeitig viele Stimmen laut werden. Die Stimmen der Masse. Denn die Ausstellung besitzt ja auch in Wirklichkeit Masseneigenschaften. Hier sind nicht nur wie in Museen wenige aus-

gewählte, sondern alle künstlerischen Kräfte vereinigt. Darum ist das ausgestellte Kunstwerk in ganz anderem Grade Sozietätswesen als das museale. Und ist als solches weit unmittelbarer der Masse aller übrigen unterworfen, weil es weniger unabhängig von ihr betrachtet werden kann. Die Masse aller übrigen Kunstwerke wirkt in den Ausstellungen auf die Wertbeurteilung des Einzelnen zurück. Um so mehr, als die Art der Betrachtung unwillkürlich und dem Sinn einer solchen Häufung von Kunstwerken entsprechend zu vergleichen drängt.

Alle diese Relationen wirken darauf hin, daß die Ausstellungen vor jeder Sammlung ein gewisses diffuses Eigenleben besitzen, ihre Akzente gegebenerweise nicht auf, sondern zwischen den Objekten liegen. Das bedeutet weiterhin, die Ausstellung wird in höherem Impuls vor der Sammlung als eine Einheit, als schöpferisches Ganzes erlebt. Nur aus dem ganzen gerundeten Erlebnis enthüllt sich hier mit um so größerer Schärfe das einzelne Werk. Darum aber will die Ausstellung auch nach mehr als nur e i n e r Richtung durchdrungen sein. Vor allem die Wertstufung erfordert eine Durchdringung, die in keiner Weise dem einfachen Nebeneinander von Eindrücken zu vergleichen ist, wie es in den Museen geboten wird. Und der Weg zur Kunst (um den es dem ernsthaften Betrachter nicht weniger zu tun ist als dem Künstler selbst) eröffnet sich im wörtlichen Sinn erst in jenen Ausstellungen, die von Anfang an alle Stufungen und Möglichkeiten künstlerischer Erfüllung enthalten.

Den Weg zur Kunst wieder zu finden ist es, was uns heute vielleicht am meisten angeht. Nämlich zur Kunst als einer breiten schöpferischen Basis. Nicht zu den wenigen Namen, die in Museen vertreten sind, in deren Vorstellung sich heute jegliche Phantasie erschöpft, an deren anerkannter Größe sich alle mühelos emporranken. Dieser Weg ist nicht vorgezeichnet; es bleibt jedem Ausstellungsbesucher überlassen ihn zu finden. Vom Kunstbetrachter werden wie vom Künstler Taten verlangt, Erkenntnisse, Bejahung. Die Tat vor allem, vom künstlerischen als von einem gesamten, gesammelten Schaffensvorgang ergriffen zu sein.

Nicht beiden Künstlern allein liegt die Schuld an dieser kunstarmen Gegenwart. Kunstschöpfungen entstehen nicht wie chemische Substanzen im luftleeren Raum. Der übertriebenen Kunstbejahung der vergangenen Epoche ist eine ebenso starke Negation gefolgt. Eine Negation bis zur völligen Kunstverachtung. Sachlichkeit, das Schlagwort dieser Zeit (das in Frankreich bis heute keiner kennt), bedeutet ja nichts anderes als Unlust und Trägheit vor Erlebnissen, die wie die künstlerischen natürlicherweise immer sentimentalisch, subjektiv, ichsüchtig gefärbt sind. Die Malerei der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts war in ihrer Masse gewiß schlechter als die heutige. Trotzdem herrschte damals eine wahre Kunstbegeisterung im Volk. Und trotzdem entstand in ursächlichem Zusammenhang damit die Kunst der Impressionisten. Weil Bougereau geliebt wurde, darum malte Cézanne seine Bilder. Das ist zuviel gesagt, obwohl Cézannes höchster Ehrgeiz war, wie Bougerau geschätzt zu sein. Aber man versteht, daß es für den Künstler im Grunde nicht so entscheidend ist, welche Kunst die Zeit liebt, als vielmehr, welches Interesse am künstlerischen Schaffen insgesamt, wieviel Gefühl dafür in ihr vorhanden ist. Dieses Gefühl aber erzeugt sich in Ausstellungen, nicht in Museen.

Eine Einstellung, die nur auf Anerkanntes, Gewertetes, von der Öffentlichkeit Konzessioniertes gerichtet ist, dringt nicht bis in den Grund der künstlerischen Sendung vor. Nur dasselbe Geschick, das dem schöpferischen Menschen täglich erwächst, vor dem Nichts der eigenen Leistung, dem einmal nicht Erfüllten zu stehen, kann uns zwingen, durch alle Emotionen auch im Kritischen den Weg vom Anfang bis zu Ende zu gehen. Und nirgends läßt sich Betrachtung hier mehr sublimieren, stärker, vielfacher schulen als in den Ausstellungen. Teil aus dem Schaffen der Masse sollte auch das Meisterwerk nicht ganz von allen ihren Bindungen losgelöst betrachtet werden. Was das einzelne fertige Kunstwerk von sich aus auszusagen vermag über das Wesen der künstlerischen Realisation, ist verhältnismäßig wenig angesichts der ganzen ungeheuren übrigen Produktion. (Und das Problem der Gestaltung tritt gerade bei den Meisterwerken am geringsten hervor.) Es wird mehr und Gültiges sein, wenn wir es wie in den Ausstellungen im lebendigen Zusammenhang mit andern sehen.

Damit aber wird sich hinter dem vorübergehenden zugleich ein bleibender Zweck der Kunstausstellungen ergeben, der sich trotzdem vom musealen scheidet.



TH. TH. HEINE,
ELEGIE AUF DEN TOD EINES MOPSES

ERNST BARLACHS KRIEGSGEDÄCHTNISMAL IM MAGDEBURGER DOM

VON

OSCAR GEHRIG

Ernst Barlach wird am 2. Januar 1930 sechzig Jahre alt. Bekanntlich stammt er aus Wedel an der Unterelbe (Holstein). Sein großes künstlerisches Erlebnis war bald nach der Jahrhundertwende Rußland, seine Wahlheimat aber ist, wenn man bei dieser starken Persönlichkeit solches sagen darf, Mecklenburg geworden, seit er sich vor jetzt mehr als zwei Jahrzehnten in Güstrow niederließ.

Zugleich mit einem Glückwunsch zum sechzigsten Geburtstage des Künstlers bringen wir heute seine neueste große, ja größte Schöpfung wohl, das mehrfigurige Kriegsgedächtnismal im Magdeburger Dom, innerhalb dieser gotischen Welt, die ihm nach eigenem Zeugnis so nahesteht. Auftraggeber war diesmal das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, die Patronatsbehörde des Domes. Die Schwere des gestellten Themas an sich und die Verpflichtung zur Innehaltung einer Tradition aus neuem Geiste stellten nicht geringe Anforderungen selbst an einen Bildner vom Range Barlachs. Das Ringen mit dem Werk zeigt den Weg von der leidenschaftlichen Entwurfsskizze bis zur abgeklärten Lösung deutlich auf.

Der Künstler hat sich zu einer Holzplastik, freilich von recht ungewöhnlichen Ausmaßen, entschlossen. Das eichengeschnitzte Mal ist ohne Unterbau zweieinhalb Meter, insgesamt aber gut vier Meter hoch. Es ist am Totensonntag, dem 24. November 1929, übergeben worden und steht jetzt zwischen der Paradiesespforte und dem linken Chorumgang des Domes, in einer etwa fünfeinhalb Meter hohen Nische; über ihm ragt die Querschiffswand in fünfzehn Meter Höhe bis zu den Gewölben empor. An seinem Platze kann das Werk in dem gewaltigen Dom von weither gesehen werden. Um ein Kreuz, das die Zahlen der fünf Kriegsjahre in schlichtherber Form trägt, sind sechs Gestalten gruppiert, und zwar unter dem Querbalken drei symbolische Halbfiguren des Kriegsleids, darüber drei stehende Krieger, großlinig, verschiedener Altersstufen und verschiedenen Ausdrucks des Kriegserlebens. Dies Zweimaldrei der Gruppe ist in strenger Architektonik nach den Maßen der gotischen Dreischlitzfenster zusammengefügt. In den vorderen Halbfiguren erkennen wir von links nach rechts Not, Tod und Verzweiflung. Hinter den dreien stehen kompakt und doch in gewisser geistiger Verbindung die Krieger: der Landsturmmann zur Linken, der vor der Not Halt am Kreuze sucht, ganz rechts der junge Soldat, frierend, doch der Pflicht ergeben. Er lehnt sich an die ragende mittlere Gestalt des Führermenschen, der, die Hände auf dem Kreuz, mutig in die Zukunft blickt. Das Kreuz in der Mitte hält so alle optisch und taktisch zusammen. Unerschütterlichkeit und Opferbereitschaft kündet das Denkmal und es macht zwingende Aussage über die Heldentat des der Idee der Vaterlandsverteidigung hingegebenen deutschen Volkes. Mehr nicht, darum ist es groß und läßt alles äußerlich Großsprecherische, das uns oft genug begegnet, weit hinter sich. Darin ist es auch eine Steigerung und Variante zugleich der anderen, von uns hier im Laufe der letzten Jahre gezeigten und ebenfalls in Verbindung mit Sakralräumen geschaffenen Denkmäler Ernst Barlachs.



ERNST BARLACH, ERSTER ENTWURF FÜR DAS KRIEGSGEDÄCHTNISMAL IM MAGDEBURGER DOM (1928)

*

Anmerkung der Redaktion: In den kirchlichen Kreisen Magdeburgs, denen sich — nach einem Bericht der Magdeburgischen Zeitung — der Direktor des Museums angeschlossen hat, wird dem Denkmal jetzt Widerstand entgegengesetzt. Wir wollen heute nur die Tatsache mitteilen, werden aber, wenn der Kampf weitergehen sollte, in einem der nächsten Hefte Stellung nehmen.



ERNST BARLACH, KRIEGSGEDÄCHTNISMAL FÜR DEN MAGDEBURGER DOM. 1929. EICHENHOLZ

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN



ERNST BARLACH, VERZWEIFLUNG. DETAIL VOM KRIEGSGEDÄCHTNISMAL IM MAGDEBURGER DOM (1929)



JEAN BAPTISTE CHARDIN, STILLEBEN
SAMMLUNG HENRI DE ROTHSCHILD, PARIS

JEAN BAPTISTE CHARDIN
ZUM 150. TODESTAG

VON

HERMANN GANZ

Es war eine noble Ausstellung im neu erbauten Théâtre Pigalle, die daran erinnerte, daß sich am 6. Dezember Chardins Todestag zum 150. Male jährte. Der Finanzmann dieses jüngsten, modernsten Theaters von Paris, das einer gleichnamigen Galerie (um einem dringenden Bedürfnis abzuhelfen) das Leben gab, der auch als Bühnenautor tätige Baron Henri de Rothschild war in der beneidenswerten Lage, die Mehrzahl der Bilder — über dreißig Nummern — beizusteuern — darunter das silbrige „Mädchen mit dem Federball“, das Glanzstück der Ausstellung. Von andern beteiligten Pariser Sammlern sei nur Arnold Seligmann erwähnt, da das gestochene Oeuvre, das er zur Verfügung stellte, besonders reiche Aufschlüsse bot. Aus dem Nationalmuseum in Stockholm stammte unter anderen die rembrandthafte Morgentoilette, die einst auf Bestellung des schwedischen Gesandten Tessin in Paris entstanden ist, aus Potsdam die in der Farbe etwas rissige „Pourvoyeuse“, aus dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin zwei Stilleben, worunter wenigstens das eine, mit Topf, Flasche und Lauch, zu den vollkommensten Stilleben überhaupt gehört (bezeichnenderweise von mittlerem Format). Unter solchen Umständen konnte oder wollte auch der Louvre nicht zurück bleiben, obwohl das Ministerium der schönen Künste die Bewegungsfreiheit der französischen Museen gerade in der letzten Zeit einer empfindlichen Beschränkung unterzogen hat. Einer Beschränkung, die allerdings notwendig geworden war, da man gewisse Meisterwerke in der Nachkriegszeit kaum mehr am gewohnten Platz zu Gesicht bekam. Der Louvre lieh also das Tischgebet der Sammlung La Caze her, von dem schon die Brüder Goncourt die zutreffende Bemerkung machten, daß die Vollendung der Handschrift darin das Feuer der Empfindung erkältet hat. Immerhin ergab sich im ganzen



JEAN BAPTISTE CHARDIN, MÄDCHEN MIT KIRSCHEN

SAMMLUNG HENRI DE ROTHSCHILD, PARIS

eine Ausstellung, die außerhalb Paris unmöglich, ja kaum denkbar wäre.

In Chardins Technik einzudringen, ist für den Laien nicht leicht. So selbstverständlich erscheint sie, daß man glaubt, der Meister habe seine Kunst mit großem Fleiß versteckt. Und doch erschließt sich das Geheimnis dieser Malerei unschwer, wenn man sich von der eigenen Empfindung leiten läßt. Es liegt in einer reinen Sinnlichkeit, die das Gesetz von den Objekten selbst empfängt. „Man malt nicht mit Farben, man malt mit dem Gefühl“ — so lautet ein berühmtes Wort Chardins. Für ihn gab es kein „Ding an sich“. Die einzelne Erscheinung lebte für ihn nur im organischen Zusammenhang, nur im Ensemble ihrer malerischen Existenz, die in der Harmonie der Töne und der Reflexwirkungen besteht. So selbstverständlich uns dergleichen heute erscheint, so neu, so überraschend war das Procédé für seine Zeit. „Seine Art und Weise zu malen, ist seltsam,“ schrieb damals ein Kritiker, „er setzt die eine Farbe neben die andere, fast ohne sie zu mischen, so daß seine Arbeit ein wenig — wie die Stickerei, die man Kreuzstich nennt — dem Mosaik gleicht.“

In den gebotenen Grenzen gestaltete Chardin das Gegenständliche mit einer Liebe und Eindringlichkeit, die philosophisch angehauchte Akademiker zu Ausdrücken wie „kosmisch“ oder „religiös“ verlocken mag, die aber auf der andern Seite auch den Ausspruch in die richtige Beleuchtung rückt, den Cézanne gegenüber Joachim Gasquet fallen ließ: „Les volumes seuls sont importants.“ Der Name Cézannes drängt sich überhaupt vor einer Reihe von Stilleben Chardins unwillkürlich und wie eine Offenbarung auf. Schon die innere Verwandtschaft der Methoden überrascht, um nicht zu sagen, ihre Übereinstimmung. Beide arbeiteten mit einer Langsamkeit, die sich andauernd an den Eindrücken korrigierte und die etwas vom tastenden Gestalten reiner

Plastik hatte. Und dann die Ähnlichkeit im Resultat — die veränderten Umstände vorausgesetzt. Ambroise Vollard erzählt in seinen Erinnerungen an Cézanne, er habe einmal einen Konservator des Louvre gefragt, ob er nicht einen oder zwei Cézanne in den Louvre bringen dürfte, um sie mit Bildern von Chardin und von Rembrandt zu vergleichen. Und er erzählt weiterhin, daß Fantin-Latour, der das Rendezvous vermittelt hatte, trotz seiner gewohnten Güte und Einsicht ihm darauf sofort ins Wort gefallen sei:

„Machen Sie sich in meinen vier Wänden nicht über den Louvre lustig!" — Unnötig beizufügen, daß der verbrecherische Anschlag Vollards auf den Louvre damit ohne weiteres erledigt war. Heute stellt man Cézanne nicht den letzten Ruhmestitel aus, wenn man sagt, er hätte im achtzehnten Jahrhundert seine Stilleben gerade wie Chardin gemalt. Und wenn man ihn den Chardin des Impressionismus nennt. Umgekehrt ist man versucht, Chardin den Cézanne des Dixhuitième zu heißen. Gewisse zeitgenössische Kritiken über ihn passen übrigens Wort um Wort auch auf den Meister von Aix — und umgekehrt.



JEAN BAPTISTE CHARDIN, DAS MÄDCHEN MIT DEM FEDERBALL

SAMMLUNG HENRI DE ROTHSCHILD, PARIS

Natürlich arbeitete Chardin unter anderen Voraussetzungen: er kam von den Holländern her. Das drückt sich

unter anderem in seinem Lichte aus, das nicht das Frei-Licht Cézannes, sondern das gebundene des inneren Zentrums ist. Auch hat er seinen Strich in den Figurenszenen meist zu weit getrieben, so daß die lebendige Vibration erlischt. Während anderseits Cézanne oft in der Skizze, im Fragmentarischen, stecken blieb. Hier offenbart sich die Problematik einer neuen Zeit und dort die übersättigte Vollendung einer alten Zeit. Also die Erbschaft der Tradition, die entwicklungsgeschichtlich verschiedenartige Vorzeichen hat. Um so stärker fallen darum die Berührungspunkte ins Gewicht, die über anderthalb Jahrhunderte und die denkwürdigsten Ereignisse hinweg den einen zum Zwillingsbruder des andern stempeln.

In diesem Oeuvre äußert sich ein malerisches Ingenium, das Chardin zu den reinsten Vertretern des bürgerlichen Frankreich aufrücken läßt. Nebenbei: was für ein wunderbar belebtes Grau sind seine anspruchslosen Hintergründe — wie langweilig neutral dagegen die aufgedonnerten Hintergrundflächen eines Picasso!

Vertieft man sich in Chardins Kunst, so glaubt man den bebrillten Meister zu sehen, wie er im Halbdunkel seines bescheidenen Quartiers im Faubourg Saint-Germain, in der beängstigend engen rue Princesse, sitzt und über dem alltäglichen Arrangement aus Küchenutensilien und dergleichen die ganze Welt und Gott dazu vergißt. Wurde er auch früh berühmt, Mitglied der Akademie — und auf welch hübsche Weise wurde er das! —, später Inhaber einer königlichen Pension und eines Logement im Louvre: er trat im Grund nie aus dem häuslichen Milieu des Tiers Etat heraus. Wenn sich die Meisterschaft aber schon in der Beschränkung zeigt, so hat er wie kein zweiter diese Weisheit in die Praxis umgesetzt. Man spürt darin nichts von der Unruhe, die der französischen Revolution vorausgegangen ist. Und doch ist alles drin, was seinen besten Werken eine bleibende, in künstlerischem Sinn aufreizende Aktualität verleiht.



JEAN BAPTISTE CHARDIN, HASE UND REBHUHN

SAMMLUNG HENRI DE ROTHSCHILD, PARIS



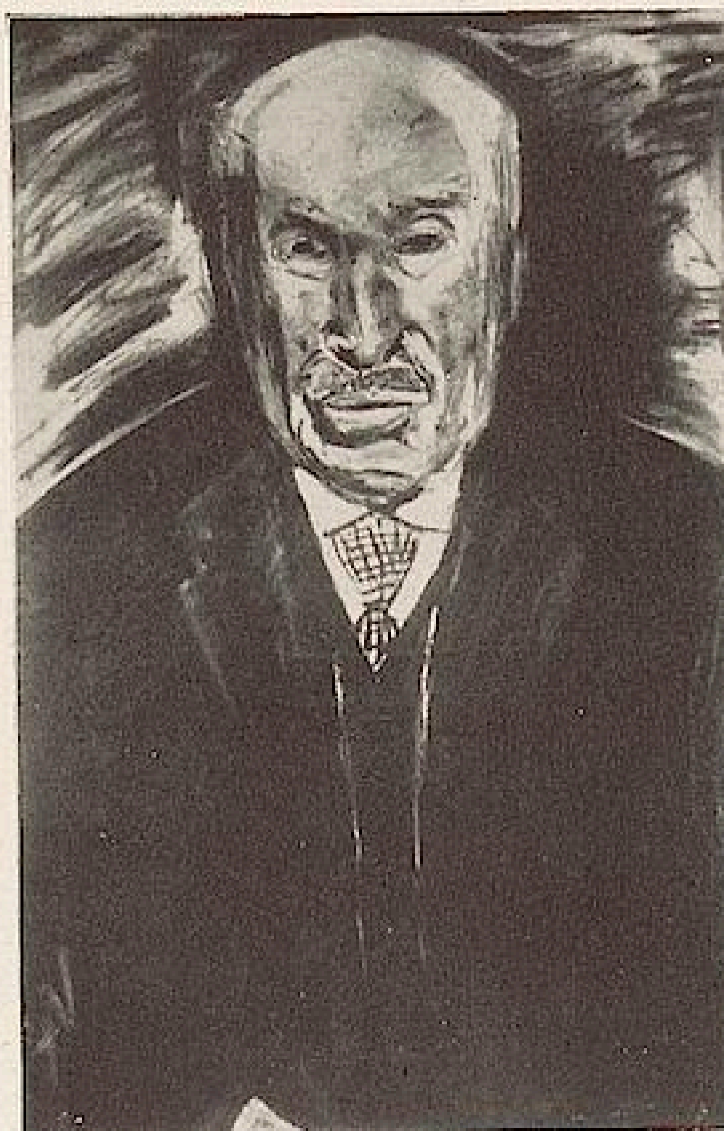
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, AU MOULIN-ROUGE (1892)

MIT ERLAUBNIS VON M. KNOEDLER & CO., NEW YORK
AUSGESTELLT EBENDA



ARNO NADEL, SELBSTBILDNIS. PASTELL

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VICTOR HARTBERG, BERLIN.



ARNO NADEL, BILDNIS A. K. PASTELL

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FELIX STÖSSINGER, BERLIN

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Eine Gedächtnisausstellung für Leopold Graf von Kalckreuth veranstaltete die Akademie. Diesen klug gewählten Ausschnitt des Lebenswerks vor Augen zu haben, das war wie die Erinnerung an viele Jahre deutschen Kunstlebens, in denen die Bilder von Jahr zu Jahr erschienen. Man konnte vor sich selber feststellen, daß sich das Urteil eigentlich nicht geändert hat. Kalckreuths Bilder sind nie mit Erregung begrüßt worden, sondern mit stiller Achtung; er hat nie überrascht, aber auch selten enttäuscht. Eine kritisch sichtende und bedingende Achtung stellte sich auch jetzt wieder ein. Am stärksten wirken die Märchenzeichnungen; in ihnen ist das Beste enthalten, was Kalckreuth zu geben hatte. Unter den Bildern sind die am eindrucksvollsten, in denen starke menschliche Beziehungen mitsprechen: die Familienbilder, die Bildnisse der alten Frau Zacharias usw. Das Künstlerische geriet dort am besten, wo das Herz am lautesten sprach.

Der Generation und auch ein wenig dem Temperament Kalckreuths gehört Albert Lamm an, der in der kleinen Galerie Weber ausstellte. Die Leser von „Kunst und Künstler" kennen ihn als einen Mitarbeiter der letzten Jahre. Wer alt genug ist, kennt Lamm als Kunstschriftsteller auch schon aus den ersten Jahrgängen des „Atelier" vor mehr als dreißig Jahren. Als Maler hat er sich in der Zwischenzeit in Berlin selten vorgestellt, da er in Süddeutschland sehr einsam lebte. Jetzt wohnt er wieder — in einer der Kunst feindlichen, schwierigen Stellung, aus der er von maßgebender Stelle schnell befreit werden sollte — in Berlin und benutzt die Gelegenheit, alte und auch einige neue Arbeiten, zu denen er sich die Zeit abgerungen hat, auszustellen. Der malerischen Haltung nach steht er Thoma nahe. Seine Bilder, seine Graphiken verdienen die größte Achtung, sie sind ehrlich und solid gearbeitet; und die neuen Bilder zeigen, daß der leise altmodische deutsch-römische Zug der früheren Arbeiten überwunden worden ist. Albert Lamm wäre wahrscheinlich ein sehr guter Lehrer. Es besteht etwas wie eine Verpflichtung, seine kunstpädagogischen Fähigkeiten zu nutzen.

Hedwig Ruetz, eine alte Bekannte aus der Zeit der neu gegründeten Berliner Sezession, bekannt auch durch das schöne Bildnis, das Liebermann nach ihr gemacht hat, stellte in der Galerie J. Casper aus. Meistens Parklandschaften und aquarellierte Blumenstücke. Die Blumen sind kräftig und wirkungsvoll gemalt, die Landschaften lassen ein wenig an Trübner denken und sind ebenfalls mit einer gewissen Schlagkraft gegeben. Gute, auf solider Lehre beruhende Frauenkunst, die, durch ihre Liebe zum Gegenstand, zum Motiv, besticht.

Das „Kunstblatt" hatte im Reckendorfhaus eine Ausstellung junger, wenig bekannter Maler veranstaltet. Eine hübsche Idee und recht gut durchgeführt. Natürlich kann auch der Eifer Westheims nicht Armeen aus der Erde stampfen und ein Kornfeld auf der flachen Hand wachsen machen. (Darum hat er sich auch in der Selbstanzeige dieser Ausstellung im „Kunstblatt" gegen mich unverantwortlich benommen.) Einiges erregte Aufmerksamkeit: die etwas



JOSEPH THORAK, KINDERKOPF. WACHS
AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VICTOR HARTBERG, BERLIN

Eugen Spiros und von plastischen Arbeiten Fritz Klimsch' folgen. Klimsch macht nichts, was er anfaßt, schlecht, und er macht manches vortrefflich. Wenn ein Letztes auch fehlt, so entschädigt dafür die Sicherheit und Leichtigkeit eines durchaus erprobten Könnens und eine Anmut, die nie durch ein Werben um Beifall erkauft wird. — Eugen Spiro hat äußere Fähigkeiten, die zur Achtung zwingen, er beherrscht die Malerei in seiner Weise gut. Man muß aber von allen seinen Bildern sagen, daß sie eine gleichgültige Seele haben. Es scheint, als sei diesem Maler die entscheidende Gabe der Verwunderung versagt.

In das Arbeitsgebiet der Gebrauchsgraphik führte die Ausstellung Ehmkes und seines Kreises im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums. Eine verwirrende Fülle von typographischen Blättern, Plakaten, Graphiken, Schriftproben, Bucheinbänden, Illustrationen usw. Die Ausstellung bewies, wie sehr sich das Niveau dieser gewerblichen Kunst in den letzten dreißig Jahren gehoben hat. Doch hatte der Betrachter wenig Neigung, die Namen der Zeichner zu suchen und sich zu merken. Angewandte Kunst dieser Art soll namenlos sein. Wodurch das Verdienst Ehmkes und der Seinen nicht geschmälert, sondern nur erhöht wird.

Die amüsanteste Ausstellung des Monats hatte wieder die Galerie A. Flechtheim veranstaltet. Sie hieß „Seit Cézanne in Paris" und enthielt, außer kleineren Werken von Cézanne, Degas, Lautrec und Renoir, ein buntes Vielerlei von Zeichnungen, Aquarellen und Plastiken Braques, Bonnards, Chagalls, Derains, Dufys, van Goghs, Maillols, Matisses, schmissige „Ankunft eines Fliegers" von Peter Janssen, die kleine unbeholfene, aber naiv gesehene „Beerdigung" von Hermann Poll, die Landschaft Carl Schneiders, die „Hinterhäuser im Schnee" von Josef Wedewer und einiges andere.

Christian Schad, der im Reckendorfhaus eine Pariser Landschaft hatte, stellte bei Fritz Gurlitt kollektiv aus. Viele Bilder werden ihm aber gefährlich, weil sie das Publikumsmäßige seiner nur scheinbar herben Kunst zum Vorschein bringen.

In der Kunsthandlung Viktor Hartberg zeigte Arno Nadel, den man auch als Dichter kennt, eine lange Reihe von Pastellen, meistens Bildnisse. Eine entschiedene Fähigkeit, aber störend durch ein „Genialisches", das im Grunde Notbehelf ist — was die wenigen genauer ausgeführten Arbeiten durch einen akademischen Zug beweisen. Immerhin bleibt der Reiz eines persönlichen Temperaments und einer Begabung, die bei genügender Konzentration charakteristischer Bildnisse fähig ist.

Der Bildhauer Joseph Thorak, der in demselben Kunstsalon ausstellte, zwingt wieder zu einer guten Meinung von seinem Talent, seinem Arbeitsernst und seinem verständnisvollen Studium alter italienischer Kunst. Das Wachsmaterial kommt der Geschicklichkeit und Gefälligkeit des Talents weit, zuweilen zu weit entgegen. Wessen Thorak fähig ist, zeigte der Gips der „Penthesilea", Modell einer Kolossalfigur für ein Berliner Gymnasium. Die klare Bestimmtheit der Form spricht laut für ein reifes Können.

Dieselbe Galerie ließ eine Ausstellung von Bildern



JOSEPH THORAK, ENTWURF ZUR PENTHESILEA
AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VICTOR HARTBERG, BERLIN



PABLO PICASSO, DAS PFERD. AQUARELL

BESITZER: ALEX VOEMEL, DÜSSELDORF



PABLO PICASSO, DIE ARMEN AM MEER. AQUARELL

STUDIE ZU DEM BILDE (1904). BESITZER: V. KÜHLMANN

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Pascins, Picassos, Redons, Seurats, Signacs, Utrillos und vieler anderer. Eine Linie wurde nicht eigentlich sichtbar; dafür entschädigte die Fülle des Verschiedenartigen. „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen." Eine anregende, leicht und lustig wirkende Ausstellung — noch lustiger gemacht durch eine Einleitung Flechtheims im Katalog, von deren Komik man nicht recht weiß, ob sie unfreiwillig ist oder ob sie auf eine Düpierung der Besucher hinaus will.

*

In der Berliner Sezession wirkten am stärksten neue Bilder schon bekannter und geschätzter Maler. Ausgezeichnet ist das „Mädchen mit Turban" von Max Kaus. Der Maler bietet hier endlich ein fertiges, zu Ende geführtes Bild und bestätigt damit die gute Meinung, die sein Talent oft schon erregt hat. Sowohl als Wurf wie in der zeichnerischen und koloristischen Durchführung ist sein Bild vortrefflich. Es ist Eigenart und Reife darin. Man hat selten in den Sezessionsausstellungen der letzten Jahre ein Bild von so guter Gesamthaltung gesehen. Überzeugend ist das Männerbildnis von Degner; es ist die gelungene Arbeit eines Malers, der sich sonst eigentlich immer selbst im Lichte steht. Etwas schwer und dunkel, sonst aber recht ausdrucksvoll ist das große Damenbildnis von Willy Jaeckel. Auch diesmal fällt es wieder auf, daß Jaeckel einer der ganz wenigen ist, die ein Damenkleid malen können, ohne daß es auf elegante Toilettenmalerei hinausläuft. Rudolf Levys Stilleben, ganz aus der Farbe entwickelt, gehört zu den vorzüglichen Bildern dieses seine Gaben klug disziplinierenden Malers; Schrimpfs „Mädchen" geben in all ihrer nazarenischen Haltung von neuem eine gute Meinung von dem lebendig Akademischen in der Arbeitsweise dieses zeichnenden Malers. Paul Strecker ragt unter den Abstrakten hervor durch die Schlagkraft einer von der Natur nicht gewaltsam gelösten Vereinfachung. Daneben sei hingewiesen auf die freilich allzu sehr an Renoir erinnernde Malkultur Walter Bondys, auf Erich Büttners Blumen, auf Großmanns hier schon gewürdigtes Damenbildnis und auf Herbigs „Schlafendes Kind". Außerdem ist noch manches Gute zu sehen. Die Ausstellung hat im ganzen ein höheres Niveau als sonst und ergänzt recht anschaulich die Herbstausstellung der Akademie. Eine Plastikausstellung soll im Januar folgen. Sie ist sehr willkommen. Man darf neugierig darauf sein, wie die schwierige Frage der Aufstellung gelöst werden wird. K. Sch.



VAN GOGH, BÄUERIN. KOHLEZEICHNUNG

BESITZER: RICH. BÜHLER, WINTERTHUR



GEORGES SEURAT, ANGLER

ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



UNSTAUSSTELLUNGEN

MANNHEIM

Städtische Kunsthalle: Ausstellung Frans Masereel

Masereel begann während des Kriegs als Zeichner für die Genfer Zeitschrift: „La feuille". Aus dieser Zeit datiert die Freundschaft mit van de Velde. Von Anfang an ist Masereels Holzschnitt literarisch und Illustration einer Idee. Das führte den Künstler zu textlosen Büchern, deren innere Literatur mir belanglos erscheint, vor allem wenn über Gut oder Böse entschieden wird. Bezeichnend, daß sogar echte graphische Kraft bei solcher Betätigung zu formelhaften Lösungen kommt und bedeutend wirkt, sobald dieses Literarische wegfällt. Die Malerei setzt verhältnismäßig spät ein, zuerst unsicher und als farbige Übertragung des Graphischen. Es ist erstaunlich, wie rasch sie sich koloristisch löst, wenn auch besonders im Aquarell noch eine Überfülle des Motivischen, gewissermaßen als literarischer und graphischer Rest, vorherrscht. Dann aber wird 1929 eine unproblematische, in sich geschlossene malerische Haltung erreicht, die zu bedeutenden Einzelleistungen geführt hat und zeigt, daß in der arbeitsreichen Entwicklung Masereels eine Entscheidung eingetreten ist. Wir dürfen sie hoffentlich als Anfang und nicht als Ziel bezeichnen. — Masereels Bilder sind in Deutschland zum erstenmal in der Mannheimer Kunsthalle gezeigt worden.

K. Martin.

WIEN

Die Frage des künstlerischen Nachwuchses ist eine, die jeden Alternden beschäftigt; oft fürchtet er, vom senilen Übel der Blindheit für alles Neue ergriffen zu sein, wenn ihm ein so großer Teil der laufenden Produktion sich mit epigonenhafter Fortbildung oder ebenso steriler Leugnung des Überlieferten zu begnügen scheint. In diesen letzten Jahren sind wenig Talente herangewachsen, die ohne Gewaltsamkeit stark und ohne Schwäche gefällig waren, die selbständig und ohne Schablone das veränderte Lebensgefühl einer neuen, künstlerisch scheinbar weniger spannungsreichen Zeit auszudrücken verstanden. Der junge österreichische Maler Sergius Pauser scheint mir den schönen Mut zu schlichter und anmutiger Natürlichkeit zu haben; daß ihm im vorigen Jahre der österreichische „Elida"-Preis von einer Künstlerjury zuerkannt worden ist, ohne daß weder die Ästheten noch die Nichtästheten Einspruch zu erheben Anlaß gehabt hätten, hat ein günstiges Vorurteil für ihn er-



ALBERT LAMM, ARBEITSLOSE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE WEBER, BERLIN

weckt, das nun eine Sonderausstellung in der „Neuen Galerie" in Wien bestätigt. Es sind Bilder — meist Porträts — und Aquarelle — meist Landschaften —, alle von einer ruhigen Natürlichkeit erfüllt, die sich der künstlerischen Forderung des Tages voll und doch des Zusammenhangs mit dem allgemeinen Empfinden sicher fühlt. Nach so viel Romantik dieser letzten Jahre ist vielleicht ein neuer klassischer Künstlertypus im Werden.

Das Grabmal Egon Schieles. Über Veranlassung der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien ist Egon Schiele auf dem lieblich gelegenen Vorstadtfriedhof von Ober-St. Veit ein Grabdenkmal errichtet und am letzten Oktober, dem elften Jahrestag dieses, zwei Tage nach dem der Gattin, erfolgten vorzeitigen Todes, in die Obhut der Gemeinde übergeben worden. Die menschliche Ergriffenheit, die der durch wenige Tage getrennte Hingang zweier eng verbundener junger Menschen immer wieder auslöst, hat dem Bildhauer Benjamin Ferenczy die Grundstimmung seiner Komposition geliefert; diesem allgemeinmenschlichen Gefühl verdankt sein Werk den Anklang an hellenische Grabkunst. Das Verschleierte dieser Weihestunde, dem der verdämmernde Umriß des Leiblichen dienen sollte, zerreißt leider der allzu grobkörnige Stein, der die vom Künstler angestrebte rhythmische Kontur durch die Willkür der dem Material abgerungenen Umrisse zerstört.

H. T.

NEUES AUS AMERIKA

In den A. A. A. A. Galleries wurde die Sammlung Marie Sterner — einer Kunsthändlerin — versteigert. Es wurde u. a. bezahlt: für eine Lithographie Lautrecs, la tige (Moulin-Rouge), Deltail 70, 35 Dollars, für eine Zeichnung G. Seurats (12:9½ Zoll) 1300 Dollars, für eine Zeichnung Rodins, „Tänzerin aus Kombodscha" (12½:9½ Zoll), 270 Dollars, für die Lithographie von Cézanne, „Die Badenden", 310 Dollars, für Matisse, Tänzerin, Lithographie, 190 Dollars, für ein Ölbild von Marie Laurencin, „Zwei Mädchen", 2000 Dollars, für Federzeichnungen Charles Keenes nur 50 und 25 Dollars, für eine Bleistiftzeichnung Modiglianis auch nur 50 Dollars.

Die zum Teil kleinen Preise erklären sich aus dem Sturz der Spekulationspapiere. Es sollen in Amerika etwa zwanzig Millionen Menschen spekulieren. Viel wird auch auf Pferde gewettet; zudem kann man beobachten, daß morgens schon in den Rauchwagen der Vorortzüge fast jeder Karten spielt. Auch „ladies" fehlen nicht dabei. Auf dem Trottoir sieht man Erwachsene und Kinder Karten spielen, obwohl die Polizei aus Verkehrsrücksichten einschreitet. In den Läden stört der Kunde oft Chef und Angestellte beim Kartenspiel.

In den American Art Association, Anderson Galleries wurde ebenfalls die hier abgebildete Bank und ein Tisch mit Schnitzereien von Gauguin versteigert.

Die Valentine Gallery veranstaltete eine bemerkenswerte Ausstellung von Bildern Raoul Dufys.

Bei Van Diemen waren 28 Bilder von Lukas Cranach zu sehen, die die Sammler und die Presse stark interessierten.

Das „Museum of Modern Art", von dem schon die Rede war, ist nun eröffnet worden. Die Ausstellungsräume liegen im 12. Stock der Heckscherbuilding an der Ecke 5. Avenue und der 57. Straße — der Kunststraße, in dem ein Kunstsalon neben dem andern liegt. Es sind vier Räume mit künstlichem Oberlicht. Ausgestellt waren 34 Cézannes, 20 Gauguins, 15 Seurats, 20 van Goghs usw. Die Räume waren immer von Besuchern überfüllt.

„The classical Period of Renoir 1875—1886" ist der Name einer glänzenden Ausstellung bei M. Knoedler & Co. Lauter bekannte Meisterwerke.

Ich zähle hier in New York nach den Ankündigungen



ALBERT LAMM, SCHLAFSAAL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE WEBER, BERLIN



DUNOYER DE SEGONZAC, SITZENDE. ZEICHNUNG

REINHARDT GALLERIES, NEW YORK



HENRI MATISSE, DIE TÄNZERIN

REINHARDT GALLERIES, NEW YORK

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

hundert Ausstellungen, man spricht aber von drei- bis vierhundert im Monat.

Im Warenhaus von Gimbels wurde ein Chippendale- und Sheratonfilm gezeigt: historische Umgebung, Originaleinrichtung auf Adelssitzen, Originalrechnungen und der in Armut sterbende Sheraton. Der Film wurde begleitet von den Vortrag eines Engländers, der mit historischen und kunsttheoretischen Betrachtungen nicht belastet war.

Die National Academy of Design hat ihre jährliche Ausstellung eröffnet. Sie ist so schlecht, daß selbst die hiesige Presse darüber schweigt. Die Leitung verteilt Preise. Ein Preis von 500 Dollars wurde einem Bild zuerteilt, das falsch aufgehängt war, eine Seitenansicht nach unten.

Mit Preisen wird hier überhaupt nur so umhergeworfen. Kürzlich erhielt den „Prix de Rome" in Höhe von 8000 Dollars ein Einundzwanzigjähriger, der im Nebenamt Kellner ist.

In Philadelphia ist ein Rodinmuseum eröffnet worden, eine Stiftung des verstorbenen Theatermannes und Philanthropen (das ist hier ein Beruf) J. E. Mastbaum. Das Museum repräsentiert einen Wert von zwei Millionen Dollars. Es enthält nach den Zeitungsberichten 83 Bronzen (?), 39 Gipsabgüsse, 64 Zeichnungen, 2 Bilder, Briefe Rodins, Photographien und viele — Zeitungsausschnitte. Das Haus ist eine Kopie des Hotel Biron in Paris und aus französischem Sandstein erbaut.

Die Modigliani-Ausstellung bei de Hauke enthält 37 Bilder des Künstlers, vor allem aus amerikanischem Privatbesitz. Der Vorrede von Christian Zervos in dem luxuriösen, in Paris gedruckten Katalog seien folgende biographische Notizen über Modigliani entnommen: Er wurde 1884 in Toskana geboren. Väterlicherseits entstammt er dem römischen Ghetto, mütterlicherseits soll die Familie mit Spinoza zusammenhängen. 1906 kam Modigliani nach Paris und geriet in den Kreis der Fauves. Er war körperlich schwach und ergab sich zeitweise sehr dem Alkohol. Der Tod erfolgte 1920. Seine Freundin Jeanne Hébuterne stürzte sich bei seinem Tode aus dem Fenster. Bilder von Modigliani sind in Amerika sehr gesucht. In Paris wurde im letzten Jahre einer Amerikanerin ein Bild von ihm für 16000 Dollars angeboten.

Die Kleinberger Galleries zeigen eine sehr schöne Leihausstellung flämischer Primitiver, der Max J. Friedländer das Katalogvorwort geschrieben hat. Zur Unterstützung des guten Zwecks („Free Milk Fund for Babies") werden für den Eintritt 2 Dollars und für den Katalog 5 Dollars gefordert. Protektor ist William Randolph Hearst. In der Hearstpresse erschien täglich die Abbildung eines der ausgestellten Gemälde mit fetten Schlagzeilen, die an die Reklame für Rasierapparate erinnern. Unter dem Bildnis Karls V. von Mostaert stand: „Every inch a King!", unter dem Bildnis eines jungen Mannes von Dirck Bouts stand: „Gem!" (Juwel) und darunter: „Put heart into Work" und „Greatest show of Kind". Das größte Staunen gilt dem den Amerikanern unvorstellbaren Alter der Bilder und der genauen Ausführung.



PIETER DE HOOGH, DIE KEGELSPIELER

MUSEUM ST. LOUIS



VAN GOYEN, MARINE

BESITZER: ALBERT WALTER, NEW YORK

AUSGESTELLT IM DETROIT INSTITUTE OF ART

Die Newhouse Galleries zeigen 32 Bilder junger Franzosen.

Kürzlich ist Mr. John North Willys, Automobilfabrikant, Politiker und Sammler, interviewt worden. Er sagte unter anderm: „Der Kunsthändler Reinhardt hat mich für Gemälde interessiert. Ich kaufe nur alte Meister, ich sehe stets mit einem Auge auf die Kapitalsanlage, ich kaufe nur Bilder, die ich ohne Verlust wieder verkaufen kann. Beim Ankauf ist dreierlei nötig: Das Gemälde muß sich in vorzüglichem Zustand befinden und darf nicht restauriert sein; es muß nicht nur das Werk eines großen Meisters sein, sondern auch aus dessen bester Periode; und der Gegenstand der Darstellung muß gefällig (pleasing) sein."

Hermann Post (New York).

CHRONIK

GEBURTSTAGE

Der Hamburger Maler Paul Kayser ist sechzig Jahre alt geworden. Er gehörte von je zu den stillen Künstlern, die sich nicht in das Licht der Öffentlichkeit drängen, die ernsthaft arbeiten, in der Arbeit selbst den Lohn finden und weniger Erfolg haben als sie verdienen. Kayser ist immer Hamburger geblieben, im Sinne der lokalen Hamburger Maler vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Talente dieser Art, unaufdringlich, aber charaktervoll, sind jeder größeren deutschen Stadt zu wünschen. Sie konservieren das von der Malerei, was erhaltungswürdig ist; sie sind viel mehr wert als die mit den genialischen Gebärden: man kann ihnen Aufgaben anvertrauen und wird nie gröblich enttäuscht werden.

Arthur Illies, auch ein Hamburger und ein Sechzigjähriger, hat sich in der Jugend Probleme gestellt, er hat das Bestreben gehabt, über das Lokale hinauszugehen. Doch hat er damit nicht viel Erfolg gehabt, sein Bestes hat auch er schließlich innerhalb des Lokalen geleistet. Er war vor dreißig Jahren einer der Lebendigsten in jener Malergruppe, die sich um die Jahrhundertwende in Hamburg zusammenfand und die, wenn auch in der Stille, eine Mission ausgeübt hat.

Der achtzigste Geburtstag Christian Rohlfs wurde in Hagen i. W. festlich und offiziell begangen. Der Künstler hat einen großen Ruf in gewissen Kreisen. Wenn wir die hohe, uns übertrieben scheinende Schätzung seiner im wesentlichen dekorativen Gaben auch nicht teilen, so haben wir doch volles Verständnis für die merkwürdige, sympathische Persönlichkeit und für die Eigenart ihrer Entwicklung. Unsere Kritik hat sich immer weniger gegen die Bilder Rohlfs gewandt, die im Strom der Zeit so mit dahintreiben, als gegen die Versuche trunkener Bewunderer, die nicht aufhören von Mystik zu sprechen.

Den Geburtstagen mag auch das fünfundzwanzigjährige Jubiläum der Arbeit Richard L. F. Schulzens zugerechnet werden. Schulz ist innerhalb der kunstgewerblichen Bewegung eine einmalige Persönlichkeit. Sein Verständnis, sein Materialgefühl, sein Formensinn und sein Geschmack sind in jeder Weise produktiv, er hat im höchsten Maße anregend gewirkt, soweit man es kann, ohne selbst Künstler zu sein. In seinem Laden in der Bellevuestraße — der leider eingehen mußte —, in seinen Werkstätten war er immer etwas wie ein deutscher Kunstwart ohne Amt. Um so mehr als ein scharfer Verstand und ein treffender Berliner Witz für glückliche Formulierungen sachlicher Einsichten sorgte. Es ist zu bedauern, daß die Regierungen sich der im Wind und Wetter des freien Geschäfts gewachsenen Kultur dieses ungewöhnlichen Mannes nie zu bedienen verstanden haben.

K. Sch.



MAX KAUS, MÄDCHEN MIT TURBAN

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

DER REICHSTAGS-ANBAU

Durch das Raumbedürfnis des Reichstages, für den schon seit einigen Jahren ein Erweiterungsbau dringend gefordert wird, ist die Frage der künftigen Umgestaltung des Platzes der Republik und damit im Zusammenhang die Frage einer Neuplanung des gesamten Regierungsviertels, die Mächler zuerst angeregt hat, aus dem Stadium städtebaulicher Phantasien in die Phase ernsthafter Erwägungen gerückt worden. Es war ausdrücklich gefordert, die Teilnehmer an dem Wettbewerbe sollten den demnächst zu errichtenden Anbau im Zusammenhang einer der späteren Zukunft vorbehaltenen Umbauung des ganzen Platzes darstellen, und man darf diesem Gedanken beipflichten, auch wenn man zwischen der Kühnheit der auf geduldigem Papier entworfenen Bauphantasien und der Finanznot Deutschlands, die unsere Reichsboten mehr bedrängen sollte als die Raumnot ihres Hauses, traurige Vergleiche zu ziehen sich schwer enthalten kann.

Wie die neuartige Aufgabestellung als ein erfreuliches Ergebnis der in Vorträgen und Ausstellungen betriebenen systematischen Aufklärungsarbeit der fortschrittlichen Architekten zu begrüßen ist, so kann man in der Anlage der Projekte den endgültigen Sieg der neuen Baugedanken feststellen. Jede Stilarchitektur ist verpönt. Man baut Bürohäuser mit nüchtern sachlichen Fassaden. Nahezu alle Teilnehmer an dem Preisausschreiben sind sich darin einig, daß man Wallots Architektur nicht weiterführen kann, sondern ihr einen schmucklos zeitgemäßen Bau angliedern müsse. Nur als Kuriosität sei erwähnt, daß Karl Wach das alte Haus aller seiner Aufbauten und Türme berauben will, während andere Architekten nur die Siegessäule wegräumen, sie ein Stück nach Norden verschieben, um eine freie Platzfläche zwischen Reichstag und Krolloper zu gewinnen.

Dieser Platz und seine künftige Umbauung ist das eigentliche Thema des Wettbewerbes. An brauchbaren Grundrißlösungen fehlt es nicht, wenn man auch bei den meisten das Bedenken nicht unterdrücken kann, daß der Platz am Ende klein wirken wird. Das wichtigste ist aber die Frage der Gestaltung der Platzwände. Die Zurückhaltung, die da geübt wird, erscheint für diese größte, repräsentative Aufgabe des neuen Deutschland nicht angängig. Zwischen einem Bürohause und einem Regierungsgebäude, zumal wenn



RUDOLF LEVY, STILLEBEN

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM



PAUL STRECKER, STEHENDE

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM

es an einem Platze steht, der das Forum der Republik bilden soll, muß ein Unterschied gemacht werden. Es scheint, als habe die neue Baukunst die Form für Aufgaben so besonderer Art noch nicht gefunden. Denkt man sich eines der Projekte ausgeführt, so würde sich der seltsame Eindruck ergeben, daß die neuen Riesengebäude sich Wallots gewiß für seine Zeit achtenswertem, aber doch nur eklektischem Reichshause vollkommen unterordnen wie die Prokurazien des Markusplatzes in Venedig, dem Juwel der Kirche, dem sie als Fassung dienen.

Fahrenkamp und Fries, deren Projekt von der Jury an erster Stelle empfohlen wurde, lassen den Platz nach Süden zum Tiergarten geöffnet. Hierhin wollen sie die Denkmäler Bismarcks und Moltkes verschieben, während die Siegessäule



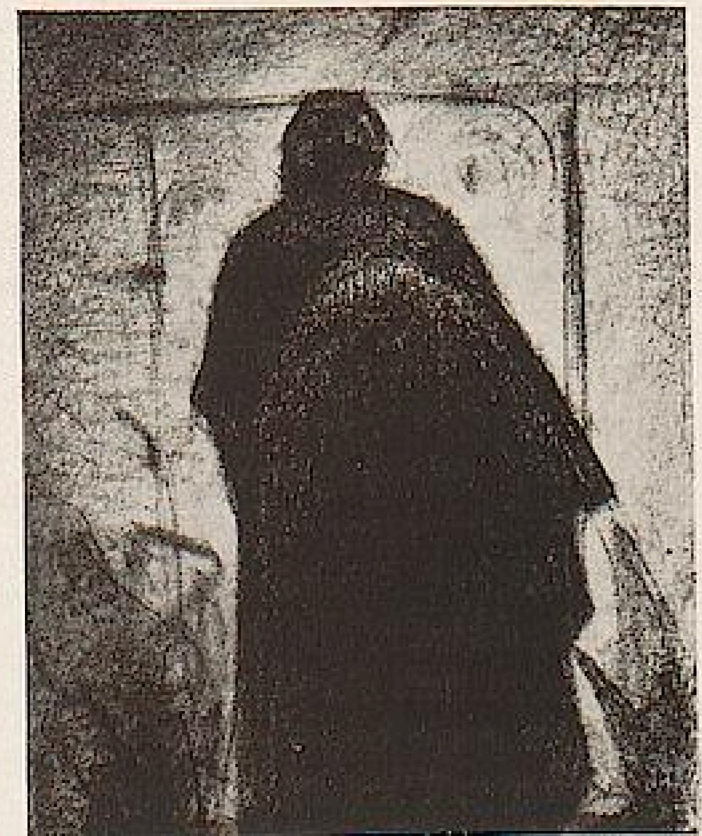
A. RODIN, TÄNZERIN. AQUARELL

VERSTEIGERT FÜR 270 DOLLARS



TOULOUSE-LAUTREC, LA TIGE. LITH.

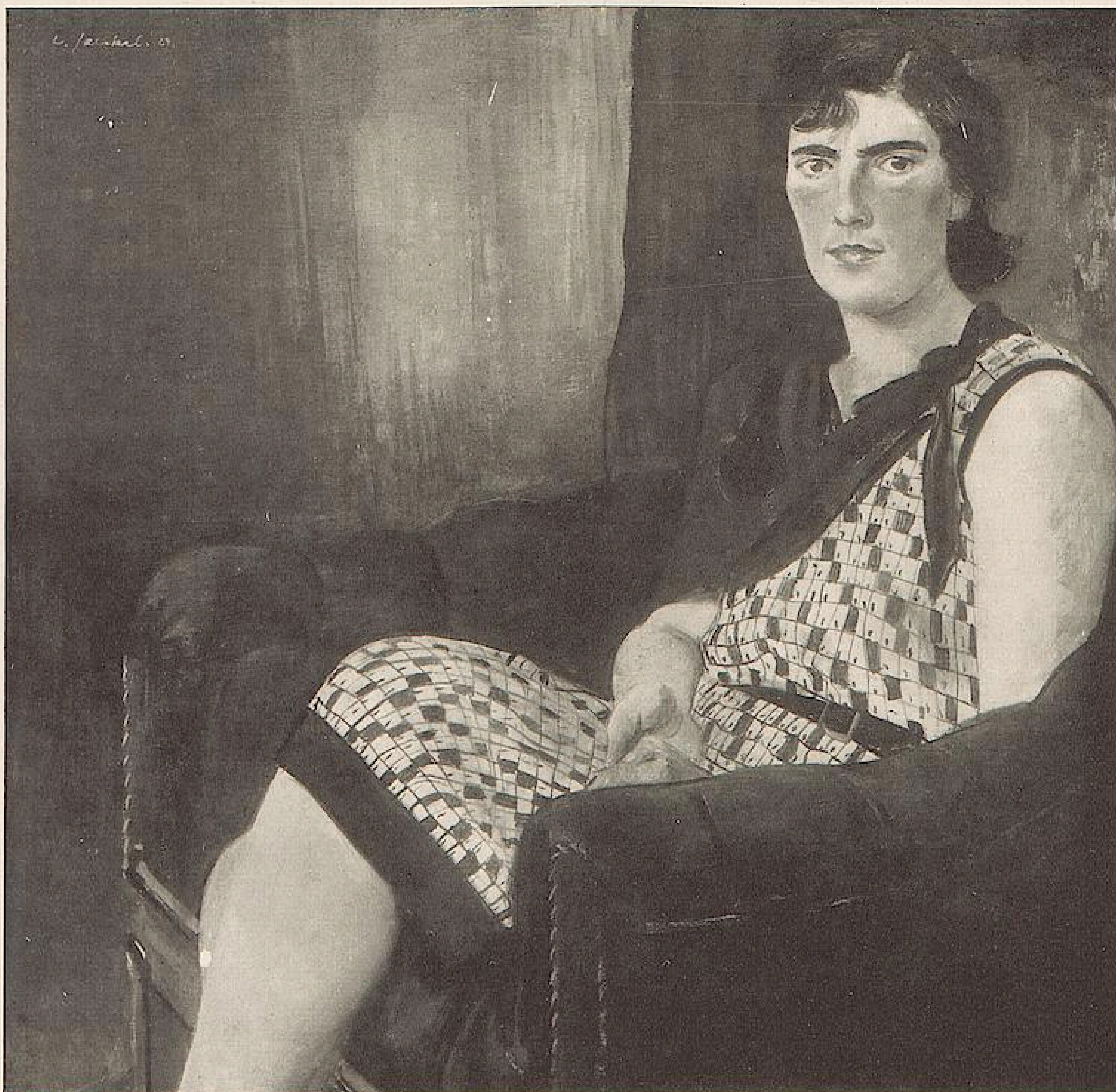
VERSTEIGERT FÜR 35 DOLLARS



G. SEURAT, ZEICHNUNG

VERSTEIGERT FÜR 1300 DOLLARS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. — AMERICAN ART ASSOCIATION — ANDERSON GALLERIES



WILLY JAECKEL, DAMENBILDNIS

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

nach Norden gerückt wird. Der Erweiterungsbau des Reichstages ist als einfaches Bürohaus angelegt, durch einen viergeschossigen Übergang mit dem alten Hause verbunden. Unbedingt einleuchtend erscheint die hier vorgeschlagene Lösung keineswegs. Aber da ein angeblich dringendes Bedürfnis den Bau fordert, wird wohl mit diesem oder einem ähnlich gestalteten Hause die Umgestaltung des Platzes beginnen. Wenn keine andere, so wird man ihn die negative Tugend zubilligen können, daß es für die zukünftige Form des geplanten Reichsforums, das vielleicht erst eine spätere Generation von Architekten verwirklichen wird, minder verpflichtend ist als Wallots anspruchsvoller Bau, mit dem das heutige Preisausschreiben sich wohl oder übel abzufinden hat.

G.



HEDWIG RUETZ, BILDNIS EINES KOREANERS
AUSGESTELLT IN DER GALERIE J. CASPER, BERLIN

BENEDETTO CROCE

Benedetto Croce, Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung. Herausgegeben von Hans Feist: Kleine Schriften zur Ästhetik; in zwei Bänden ausgewählt und übertragen von Julius von Schlosser. — 1929, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.

Croce ist heute ohne Zweifel der führende Kunsttheoretiker Italiens. Die Wirkung seiner Lehren erstreckt sich auch auf Deutschland, wie andererseits Croce deutscher Philosophie viel verdankt. All das rechtfertigt diese Gesamtausgabe, von der jetzt die kleinen Schriften zur Ästhetik vorliegen. Croces bekannte Kunstbestimmung lautet, Kunst sei eine Gefühlsspannung, eingeschlossen in den Kreis einer Darstellung; und darin soll die Gefühlsspannung die Darstellung vertreten, und die Darstellung die Gefühlsspannung. So erhebt er sich über den Streit um Inhalt und Form, denn das Gefühl ist gestaltetes Gefühl und die Gestalt gefühlte Gestalt: „Ein Gedanke ist für uns nur Gedanke, wenn er in Worten formulierbar ist, eine musikalische Phantasie nur, wenn sie sich in Töne verdichtet, eine malerische Einbildung nur, wenn sie farbig ist.“ Nimmt man einer Dichtung ihr Metrum, ihren Rhythmus, ihre Worte, bleibt nicht etwa der poetische Gedanke übrig, sondern nichts. „Die Dichtung ist als diese Worte, dieser Rhythmus und dieses Metrum geboren.“ Das sind Anschauungen, denen ich freudig zustimmen kann. Aber unsere Wege trennen sich, wenn Croce aus seinen Voraussetzungen ableiten will, daß es kein „Fächerwerk“ von Kunstgattungen gibt. Sicherlich ist es ein Verdienst, immer und immer wieder auf die Einheit der Kunst zu verweisen und auf die geheime Blutsverwandtschaft, die alle große Kunst umspannt, aber Malerei, Plastik, Lyrik usw. sind doch keine äußerlichen Etiketten, vielmehr Ausdruck ganz bestimmter Gesetzlichkeiten, die in ihrer Weise andere Kunstzweige nicht verwirklichen können. Die Abhängigkeit der Dichtung vom Wort beweist ja gerade ihre Bindung an die künstlerischen Wesensmöglichkeiten der Sprache. Und Croce selbst ist doch eifrig und mit Erfolg bemüht, das Verständnis von literarischen Werken zu erhellen. Die Leser dieser Zeitschrift werden besonders seine Beiträge zur Theorie und Kritik der Kunstgeschichte interessieren, zum Beispiel die gründlichen und fesselnden Auseinandersetzungen mit Fiedler und Wölfflin. Eine Polemik ist hier gewiß nicht am Platz, vielmehr über alles Trennende weg das Bekenntnis, daß es sich bei Croce um einen Kunsttheoretiker von hohem Range handelt, um einen, der Kunst und Künstler oft erstaunlich nahe steht, darum in anderer Richtung auch gründlich abirrt, und der jedenfalls wert ist, gehört zu werden. Keiner wird ohne innere Anregung und Förderung diese Stimme vernehmen.

Emil Utitz.

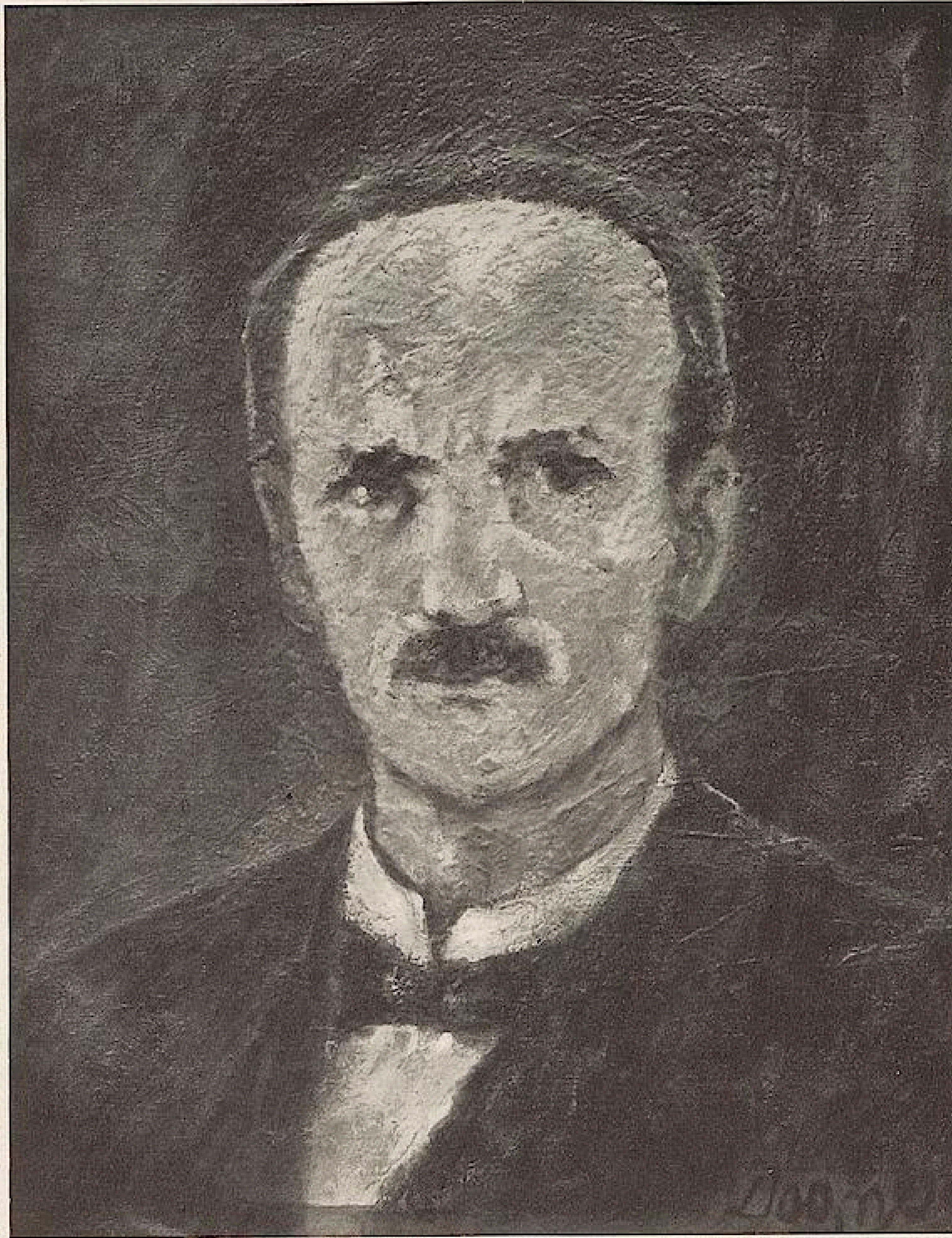
*

FÜR HÖHERE LEHRANSTALTEN

Ein Schulbuch ist erschienen: „Deutsches Leben, Lesebuch für höhere Lehranstalten.“ Von vier Studien- und Oberstudiendirektoren herausgegeben. Im Prospekt ist ein Bilderverzeichnis gegeben. Darin liest man: „Häschen, Nach einem Gemälde von Albrecht Dürer. Ritter, Tod und Teufel, Nach einem Gemälde von Albrecht Dürer. St. Hieronymus im Gehäuse. Nach einem Gemälde von Albrecht Dürer.“ Tüchtige Jugenderzieher.



GEORG SCHRIMPF, MÄDCHEN
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION



ARTHUR DEGNER, MÄNNERBILDNIS
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

BERLINER PORZELLAN-MANUFAKTUR

Die Porzellanmanufaktur teilt mit:

„Die Tassenwahl, die die Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin im Zusammenhang mit der Sonderausstellung »Die schöne Tasse« in ihren Verkaufsräumen in der Leipziger Straße veranstaltete, hatte ein überraschendes Ergebnis.

Jeder Besucher erhielt einen Wahlzettel, auf welchem er eintragen konnte, welches von den ausgestellten hundertundfünfzig Originalen er der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Berlin zur Nachbildung empfehlen würde.

An erster Stelle gewählt wurde vom Publikum die ganz schlichte Teetasse aus der Fabrik von Wilhelm Caspar Wegely (1755). An zweiter Stelle wurde eine schlichte Empiretasse, an dritter Stelle wieder eine ganz einfache Wegelytasse gewählt. Von den vielen reichdekorierten, prächtigen Tassen der Rokokozeit hat keine einen Wahlsieg errungen!

Das Wahlergebnis gibt der Manufaktur einen wertvollen Hinweis auf den Geschmack der Käuferschaft: die klare, sachliche Gebrauchsform wird heute bevorzugt."

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Der Winteranfang brachte eine Fülle von Auktionen bei Cassirer, bei Lepke, bei Wertheim in Berlin, die Sammlungen Held, Tritsch, Basner und andere, ein zahlenmäßig außerordentliches Angebot, dem die Höhe der durchschnittlichen Qualität nur wenig entsprach. Das Porzellan, das mit mehreren Sammlungen versteigert wurde, erzielte vergleichsweise bessere Preise als die Gemälde, unter denen allerdings nur hier und da ein wertvolleres Stück Anlaß zu stärkerem Angebot wurde. Die beiden Porträts des Hans von Kulenbach in der Sammlung Held waren in Anbetracht



RUD. KOLLER, ÄENNI VOM HASLIBERG
VERSTEIGERT IN ZÜRICH AM 18. NOVEMBER
FÜR 9100 SCHWEIZER FR. SAMMLUNG KISSLING



CUNO AMINT, MUTTER UND KIND IN DER LÖWENZAHNWIESE (1901)
VERSTEIGERT IN ZÜRICH AM 18. NOVEMBER
FÜR 9000 SCHWEIZER FR. SAMMLUNG KISSLING



F. HODLER, MÄDCHEN MIT NARZISSE (1855)
VERSTEIGERT IN ZÜRICH AM 18. NOVEMBER
FÜR 8200 SCHWEIZER FR. SAMMLUNG KISSLING

ihres Erhaltungszustandes mit 29000 Mark sehr hoch bewertet. Auch die schon auf manche Namen getaufte Verkündigung der ehemaligen Sammlung Weber, die jetzt Beck heißt, war für 23500 Mark ebenso wie der Altarflügel des Meisters des Marienlebens mit 34500 Mark recht teuer bezahlt. Ein Wagnis war die Versteigerung einer Sammlung deutscher Bilder des neunzehnten Jahrhunderts, die Wertheim veranstaltete. Bilder, für die sich niemand mehr ernstlich interessiert, können keine Käufer finden. Es ist darüber geklagt worden, daß es in Deutschland an Patriotismus fehle. Aber es ist in Wahrheit so, daß die Vorstellung von guter deutscher Malerei des neunzehnten Jahrhunderts sich vollkommen gewandelt hat. Stehen die einstmals berühmten Namen, mit denen der opulente Katalog der Versteigerung bei Wertheim prunkt, heute niedrig im Kurs, so sind andere an ihrer Stelle emporgestiegen, und wir haben keinen Anlaß, uns für Friedrich August von Kaulbach, für Knaus und Makart, für Defregger und Lenbach mit besonderer Wärme einzusetzen. Auch eine Versteigerung von Bildern neuerer Meister bei Lepke brachte keineswegs nur Meisterwerke auf den Markt. Trotzdem wurden gelegentlich recht gute Preise erzielt. Ein mehr als mäßiges Bildchen, das ein im Katalog abgedrucktes Gutachten von Eduard Fuchs mit vielen Superlativen für Daumier in Anspruch nimmt, wurde erstaunlicherweise bis auf 15500 Mark gesteigert. Vergleicht man damit die höchst bescheidenen Preise, mit denen die Sammlung antiker Kleinkunst des Herrn von Passavant-Gontard sich begnügen mußte, so stellt man wieder einmal fest, wie wenig der Geldwert mit dem Kunstwert zu tun hat. Eine schwarzfigurige attische Vase kann man noch immer für 400, eine hervorragende römische Kleinbronze für 4000 Mark erwerben. G.



F. HODLER, THUNERSEE MIT STOCKHORN (1905)
VERSTEIGERT IN ZÜRICH AM 18. NOVEMBER FÜR 7300 SCHWEIZER FR.
SAMMLUNG KISSLING

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. DEZEMBER, AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



AUGUSTE RENOIR, LESENDES MÄDCHEN. KREIDEZEICHNUNG

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



DER DEUTSCHE KUNSTHÄNDLER

VON

HANS WENDLAND

Unter diesem Titel ist in der Zeitschrift „Das Tagebuch", Heft 45, Jahrgang 10, ein Aufsatz veröffentlicht worden, der den Mangel an Interesse für die junge deutsche Kunst bei den Kunsthändlern rügt. Die Händler hätten zwar Qualitätsgefühl, aber aus Zynismus und Spielergesinnung ließen sie sich nicht mehr von der Freude an der Kunst, sondern von geschäftlicher Gewinnsucht leiten.

Der Verfasser des Tagebuchaufsatzes hat sicher nicht nur feststellen wollen, daß der Kunsthändler ein Kaufmann ist, der als solcher nur bestehen kann, wenn er mit seinen Ankäufen früher oder später eine Nachfrage befriedigt — und bei der heutigen Kapitalarmut ist ihm wie dem deutschen Buchverleger meist die Möglichkeit genommen, Kunstwerke zu stapeln —, sondern dieser Kritiker will offenbar feststellen, daß der deutsche Kunsthändler nicht mehr die Funktion erfüllt, auf seinem Gebiete geistiger Führer und Erzieher zu sein gegenüber dem kaufenden Publikum in dem Sinne, wie gewisse deutsche Verleger und Theaterdirektoren gewirkt haben und noch wirken.

Es mag zugegeben werden, daß es einen einflußreichen Kunsthändler der deutschen Maler, die etwa dreißig bis vierzig Jahre alt sind, zur Zeit nicht gibt. Wie Alfred Flechtheim treffend geantwortet hat, muß aber dieser Händler aus der Generation der jungen Maler kommen. Und kommt er nicht, so sind verschiedene Erklärungen möglich. Leibl, Böcklin, Liebermann und Trübner fanden ihre Kunsthändler, ehe sie ihre Sammler fanden,

Anmerkung der Redaktion: Da vor einiger Zeit im „Tagebuch" und in einem Teil der Berliner Presse gewisse Mängel des deutschen Kunsthandels zur Sprache gebracht worden sind, haben wir einen Fachmann gebeten, sich zu äußern. Die Ergebnisse, zu denen er kommt, scheinen uns sehr wichtig. Sie sind es um so mehr, als sie eine interessante Parallele zu dem bieten, was Max J. Friedländer an dieser Stelle im XXVI. Jahrgang auf den Seiten 171 bis 174 über das Expertisenwesen geschrieben hat.

und selbst ein Teil der Sammler waren noch verkappte Händler, von den französischen Kunsthändlern ganz zu schweigen, die zum Teil ihr Leben lang zu kämpfen hatten, um Sammlern, Museumsdirektoren und Kritikern die Augen zu öffnen; auch in Deutschland ist es öfters so gewesen.

Abwegig ist auch die Forderung, die in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" Nr. 502 vom 4. Dezember 1929 erhoben wurde: kein Kunsthändler habe das Recht, sich ausschließlich mit den Werken seiner eigenen Generation zu begnügen, sondern sei verpflichtet, auch für die Jungen etwas zu tun. Denn der Händler ist im idealen Falle ein Kunstkenner, der als solcher seine Einsicht in den Dienst seines Geschäftes stellt. Hält er junge billige Maler für bedeutende Künstler, um so besser für sein Geschäft und diese Künstler. Kann er aber von dieser Ansicht Sammler und Kritiker nicht überzeugen, so muß er sich anderen Künstlern zuwenden oder geschäftlich zugrunde gehen. Was ihn verpflichten sollte, Kunstwerke feilzuhalten, die er nicht für gut hält, nur weil sie von notleidenden jungen Künstlern stammen, ist nicht einzusehen. Der Verfasser des Artikels gibt ja selbst zu, junge Künstler hätten überreichliche Gelegenheit, ihre Werke öffentlich auszustellen. In diesen Ausstellungen die wertvollen Bemühungen junger Künstler zu erkennen und in das rechte Licht zu setzen, ist Aufgabe der Kritik, der Kunstvereine, der staatlichen Organe und schließlich des kunstliebenden Publikums.

Der Kunsthändler dagegen hat sich ausschließlich darum zu bemühen, das künstlerisch Beste an sich zu bringen. Hier sind seiner Einsicht wie der jedes Kenners Grenzen gesetzt, die sich erfahrungsgemäß zum Teil aus Generationsunterschieden erklären.

Die Kritik am Kunsthandel ist nicht immer sehr objektiv, wohl darum, weil der Kunstbetrieb nicht von den Kunsthändlern kritisch beleuchtet wird, sondern von der Gegenpartei, die bei dem deutschen Brauch, sich am Schreibtisch wichtiger vorzukommen als im Handelsbetrieb, sich von vornherein überlegen glaubt. So gilt für sie vielfach der Grundsatz: der Kunstkritiker versteht etwas von Kunst, der Kunsthändler verdient etwas mit Kunst und hat daher den Mund zu halten. In Wirklichkeit steht es doch aber wohl so, daß die Fähigkeit, gute von schlechten Kunstwerken zu unterscheiden — und alle Bemühung um die Kunst muß schließlich hierauf zielen — bei Theoretikern und Kunsthändlern ungefähr gleichmäßig verteilt ist.

*

Dies alles dem deutschen Kunsthändler zugegeben, muß jedoch dem Verfasser des Tagebuchaufsatzes darin recht gegeben werden, daß der deutsche Kunsthandel eine Farblosigkeit angenommen hat, die zu denken gibt: die Handlungen verlieren mehr und mehr an Charakter, die Initiative, alte und neue Kunst unter individuellen Gesichtspunkten zu sichten und neu zu werten, fehlt fast ganz, und die Kunsthändler verlieren die geistige Macht über die Sammler und Kollegen, wie sie Bardini, Brauer, Durand-Ruel, Duveen, Sedelmayer, Jacques Seeligmann, Pächter, Vollard und viele andere ausgeübt haben.

Der Kritiker des „Tagebuches" hat also in diesem Sinne nicht unrecht; nur gibt er für den bedenklichen Wandel keine befriedigende Erklärung.

Den letzten großen deutschen Kunsthändler nennt er Paul Cassirer. Ich möchte Cassirer der obengenannten Gruppe anschließen — er war eine bedeutende Persönlichkeit —, aber es kann nicht geleugnet werden, daß auch Paul Cassirer in den letzten Jahren immer mehr den Kunsthandel in einer Form betrieb, die der Kritiker des Tagebuches bei den heute Lebenden tadelt: er vertrieb auf Auktionen und im freihändigen Verkauf vielfach Bilder, die ihn persönlich wenig interessierten und vermied, andere zu kaufen, die er für besser hielt.

Nun muß allerdings zugegeben werden, daß Cassirer sich dem Handel mit alter Kunst zuwenden mußte, weil er nicht mehr soviel Ausstellungen moderner Kunst zusammenbringen konnte, für die sich einzusetzen ihm Freude machte. Wenn aber Paul Cassirer auf diesem neuen Gebiete seinem persönlichen Geschmack und künstlerischen Intentionen nicht die Geltung verschaffen konnte, die seine früheren Bemühungen ausgezeichnet hatte, so müssen gegen die Kunsthändler Kräfte arbeiten, die die beklagte Entwicklung zum mindesten mit verschuldet haben, und es geht nicht an, in Zynismus und Spekulantentum der Händler eine billige Erklärung zu suchen.

*

Der Kunsthändler hat heute nicht mehr dieselbe Aktionsmöglichkeit wie früher. Obgleich er,



HONORÉ DAUMIER, ADVOKATEN UNTER SICH. KREIDE UND AQUARELL

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

mehr als andere, Sammlererfahrungen macht, wird seinem Kunsturteil von den neuen Sammlern doch keine große Bedeutung beigemessen. Vielmehr hat sich zwischen Sammler und Händler eine dritte Instanz eingeschoben: der Kunstexpert, der die Richtung des heutigen Sammelns bestimmt. Der Gedanke an diese Autorität, ohne deren Placet viele deutsche Sammler keinen Ankauf mehr tätigen, lähmt die Tatkraft des Händlers und macht seine Bemühungen um die Verfeinerung des eigenen Kunsturteils matt. Das oberste Gebot wird: Kunstwerke heranzuschaffen, die den Autoritäten gefallen, gegebenenfalls Bilder so herzurichten, daß sie den Autoritäten gefallen. Denn der Käufer findet sich dann ganz von selbst.

Dieser von dem gleichen Zentrum immer wieder ausgeübte Druck zwingt die Händler auf die gleiche peripherische Linie und macht sie zu ziemlich uniformen Trabanten des jeweiligen Experten. Es ist klar, daß ein Sammelwesen, das unter der dauernden absoluten Führung ganz weniger Autoritäten vor sich geht, keine großen kulturellen Entwicklungsmöglichkeiten in sich trägt. Jedenfalls schaltet es den Kunsthändler als verantwortungsfreudige Potenz aus. Als fixer Voyageur, schlauer Einkäufer und raffinierter Drahtzieher drückt er sich um jedes Risiko herum, bis er das Attest der Autorität in der Tasche hat, das nun das Geschäft zu einem pupillarisch sicheren stempelt.

So hat der Kunstexpert, der sich dem Sammler gegenüber als sein Beschützer vor dem Händler legitimiert, den Kunsthandel auf das Niveau herabgedrückt, das der Verfasser des Tagebuchaufsatzes beschreibt.

*

Als Gesetz gilt: Wer sich im Kunsthandel betätigt, darf nicht darüber schreiben. Warum eigentlich nicht? Ist etwas faul, so soll es an die Öffentlichkeit gezogen werden. Der Handel, der sich davor fürchtet, verdient nicht geschont zu werden; aber er hat auch das Recht, sich gegen so schwere Vorwürfe zu wehren und die Pflicht, auf die Ursachen vorhandener Mißstände einzugehen.

Die Kunst ist unser höchstes Kulturgut, das Kunstsammeln zwar ein individueller Akt, aber doch von großem allgemeinen Interesse. Halten sich daher Kunstgelehrte für berufen, Sammler zu beraten, und diese jene für vertrauenswürdig, so wird kein vernünftiger Kunsthändler etwas dagegen vorbringen. Im Gegenteil, er wird die künstlerischen Anregungen und kunsthistorischen Belehrungen dieser Kenner und ihren Einfluß auf die Sammler gern sehen und mit Dankbarkeit hinnehmen. Darüber hinaus muß er es sogar begrüßen, daß eine unparteiische Instanz besteht, die in Streitfragen angerufen und mit deren Hilfe unlautere Konkurrenten ferngehalten werden können. Auch profitiert ja der Kunsthändler von der Kritik der Kenner, die die erhaltenen Denkmäler ordnen, auf ihren Kunstwert hin sichten und um bekannte Kunst- und Künstlerstile gruppieren.

Aber dem heutigen Kunstkenner genügt dieses Betätigungsfeld nicht mehr. Sein Geltungsbedürfnis sucht in internationaler Anerkennung Befriedigung, in einer Autorität, zu der ihm seine wissenschaftlichen Publikationen allein nicht verhelfen können, und deshalb braucht er das Bündnis mit dem Kunsthandel.

Was haben sich beide Parteien zu bieten?

Der Kunsthändler war nicht mehr in der Lage, die Ergebnisse der Spezialforschungen zu übersehen, gab oft Gemälde für billiges Geld weg, deren Bedeutung von Kennern nachher festgestellt wurde, sah daher wirtschaftliche Vorteile in dem Bündnis. Besonders aber wollte er sich des Wohlwollens einer Autorität versichern, die dem Kunden Mut zum Ankauf machte. Es ist klar, daß eine solche Situation den Händler zwang, die angerufenen Autoritäten als die Unfehlbarkeit in Person dem Sammler gegenüber hinzustellen.

Nun aber ergab sich eine Schwierigkeit: die Autoritäten waren nicht immer zur Stelle und auch gar nicht immer geneigt, die Kunsturteile abzugeben, die den Sammler zum Ankauf bestimmen konnten; man erfand daher die sogenannte „Kunstexpertise".

Die „Kunstexpertise" ist eine Einrichtung, die es dem einsichtigen Kenner ermöglicht, auch über schlechte Kunstwerke sich in gutachtlicher Form so zu äußern, daß der Sammler zum Ankauf ermutigt wird. Es war nicht leicht, aber speziell in Deutschland ist es doch gelungen, die Sammler so zu verwirren, daß sie auf das neue System eingingen. Der Gedankengang war einfach: jedes alte Gemälde hat einen Autor. Sobald dieser Autor durch eine Kunstexpertise festgestellt ist, kann jedermann im Künstlerlexikon erkennen, welche Bedeu-



CAMILLE COROT, ITALIENISCHE BERGLANDSCHAFT. 1826

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

tung dem Gemälde zukommt. Kunstsammeln ist dann nicht mehr eine von dem subjektiven künstlerischen Geschmack bestimmte Befriedigung eines Gefühlsbedürfnisses, und als solche ein finanziell nicht immer ungefährlicher Sport, sondern erhebt sich — manche werden sagen, sinkt herab — zu einer auf wissenschaftlicher Basis aufgebauten soliden Anlage von Sachwerten.

Die Kunstexperten sollten aber mehr die künstlerischen Interessen der Sammler und Sammlungen wahrnehmen, die durch die Kunstexpertisen verletzt werden; denn die Kunstexpertise verschweigt die Mängel des Kunstwerks und übertreibt in der Regel den Grad der Wahrscheinlichkeit der Zuschreibung, ist also im Effekt kein Vehikel, das der Aufklärung dient, sondern das den Sammler zum Nutzen des Händlers täuscht.

Bode war bekanntlich in den letzten Jahren seines Lebens ungewöhnlich weitherzig bei der Hergabe von Expertisen. Aber was den aufmerksamen Beobachter wieder etwas versöhnte, war, daß er diese Zuschreibungen doch auch wieder nicht zu ernst nahm, und sich über manche von ihm anerkannte Rembrandts usw. lustig machte. Bedenklich stimmt, daß diese Gemälde dann mit Hunderttausenden bezahlt worden sind. Doch stand Bode nicht allein, andere Autoritäten haben auf anderen Gebieten den deutschen Sammlern ähnliche Verluste beigebracht. Machtlos und schweigend sah der Kunsthandel diese Vorgänge mit an. Nicht die Tatsache des Irrtums mußte ihn pessimistisch stimmen; der Kunsthändler weiß zu gut, wie viel Vermutung bleibt, wie wenig Consensus unter den ersten Kennern besteht und wie häufig der Restaurator über den Kenner triumphiert, mit einem Wort, wie häufig der Irrtum ist. Nicht diese Tatsache an sich stimmt ihn bedenklich, sondern die unter dem Druck der Autoritäten mehr und mehr schwindende Bemühung der Sammler, zu einem eigenen Urteil über den Kunstwert durch eigene Beobachtung der Malfläche zu kommen. Der heutige Sammler glaubt, daß

das Dokument der Autorität ihn dieser Bemühung enthebe.

Es ist klar, daß eine solche übertriebene Bewertung der Künstlernamen das Kunsturteil aller Beteiligten trüben muß. Auch wird dem Kunsthändler die Möglichkeit genommen, auf Grund eigenen Kunsturteils zu kaufen und zu verkaufen, ohne sich großen wirtschaftlichen Verlusten auszusetzen, wenn er sich nicht von vornherein schon beim Einkauf der guten Meinung der Autorität versichert. Damit sinkt der Kunsthändler zu einem bloßen Geschäftemacher ohne Kulturniveau und Kulturaufgabe herab. Die schweren Schäden, die den Kunstsammlern aus dieser Entwicklung erwachsen, werden später zutage treten. Dann den deutschen Kunsthändler dafür verantwortlich zu machen, scheint mir so ungerecht, wie das Benehmen der Börsenspieler, die den deutschen Bankier als den Urheber ihrer Spielverluste brandmarken wollten.

*

Aber noch gefallen sich viele Sammler — sie sind unerfahrener als die Sammler der Vorkriegszeit, denn sie sind vielfach Neureiche — in der ihnen zugewiesenen inferioren Rolle. Nur die Kunsthändler und Kunstexperten, die sie beliefern, beginnen Zweifel und Gewissensbisse zu fühlen. Diese äußern sich in der Weise, daß der Händler beklagt, daß alte Gemälde ohne Namenetiketten unverkäuflich geworden sind, während der Kunstexpert von Zeit zu Zeit seine Stimme erhebt und vor der übermäßigen Bewertung seiner Expertisen warnt. Sein eigener Einfluß wird ihm manchmal peinlich. Selbst eine so robuste Persönlichkeit wie die Wilhelm Bodes konnte dem Autoritätsfanatismus seiner Umgebung keinen genügenden Widerstand entgegensetzen, und hatte sich in ein System verfangen, das er mit errichtet hatte, das ihn aber schließlich selbst tyrannisierte. Man glaubte ihm am Ende alles, weil dieser Glaube Geld einbrachte; und da die Bemühung um die geistigen Ideen nur fruchtbar sein kann, solange sie sich kämpfend gegen Widerstände durchsetzt, so schwächte sich schließlich Bodes Urteil. Nun strömte alles zu ihm, um sich bei dieser Inflation seiner Kunstexpertisen noch schnell zu bereichern. Manchmal wurde er grob, oft gab er aber nach aus Ermüdung, Gutmütigkeit oder aus Zynismus, weil er die Sinnlosigkeit dieses ganzen Betriebes durchschaut hatte.

Einem so großen Manne sieht man die Schwächen seines Alters nach. Doch dürfen wir ihm auf diesem Wege der letzten Jahre nicht folgen.

Es ist klar, daß die Möglichkeit, unterstützt von den Kunsthändlern, die Sammler zu der eigenen Zuschreibung zu überreden und den Einfluß anderer Kenner auszuschließen, einen faszinierenden Einfluß auf die Haltung eines Experten ausüben muß. Hunderttausende werden verweigert, wenn er dem Wortlaut der Kunstexpertise: „Umstehend photographiertes Gemälde ist von Rembrandt", auch nur das fast immer angebrachte Wörtchen „wahrscheinlich" hinzufügt.

Die ganze Unwahrhaftigkeit einer Institution, die so wenig Aufrichtigkeit zuläßt, sollte es einem Gelehrten angeraten erscheinen lassen, sich von dem Kunstexpertisenbetrieb zurückzuziehen. Der Händler spekuliert ja nicht auf seine Einsicht — denn dann würde er den Kenner um Feststellung der Mängel des Kunstwerks ebenso bitten müssen, während er nur erlaubt, daß die Eigenschaften Erwähnung finden, die geeignet sind, dem Sammler das Objekt möglichst zu verteuern —, sondern er hofft sogar, daß der Expert die Mängel des Kunstwerks nicht sieht. Als Gegenleistung propagiert der Händler die Autorität des Kenners.

*

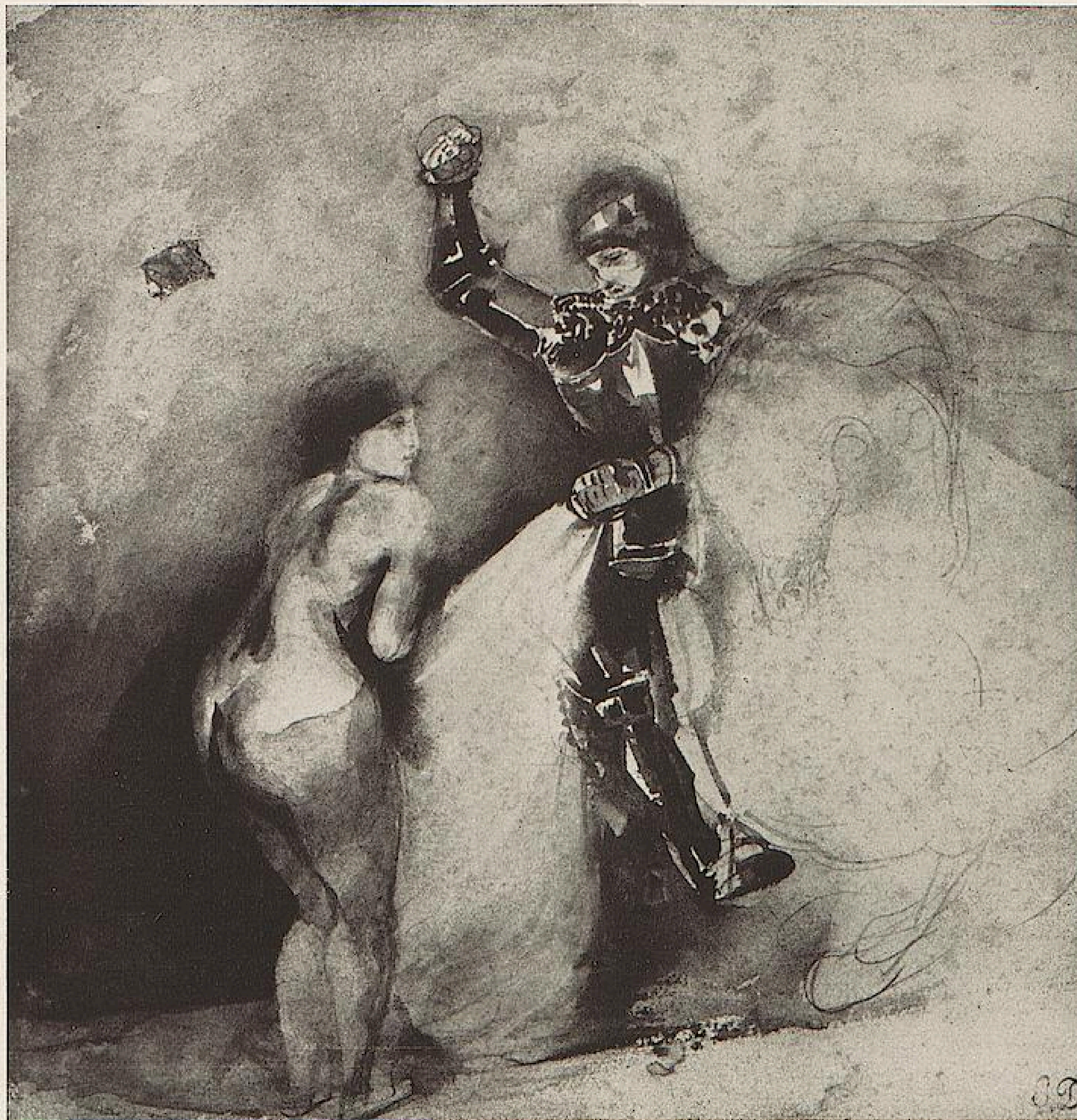
Die Anhänger des Expertisenbetriebes und ihre Anführer kommen immer wieder mit dem Einwand, daß eine schriftliche Expertise sich doch im wesentlichen von einer mündlichen nicht unterscheide; daß bei Ablehnung schriftlicher Fixierung sogar die Gefahr bestünde, daß das Urteil des Kenners verfälscht weitergegeben wird; schließlich daß nach dem Ausscheiden der berufenen Kenner unfähige oder gar zweideutige Elemente diese Tätigkeit aufgreifen würden. Dagegen ist das Folgende vorzubringen.

Eine mündliche Expertise, die ein unabhängiger Kenner, beispielsweise ein Museumsdirektor, einem Sammler gibt, ist ein richtiges Kunsturteil. Denn es ist ausgeschlossen, daß die Begegnung sich auf den Wortwechsel beschränkt: „Ist das Werk ein Rembrandt?" — „Jawohl." Kein Kenner würde sich eine solche Behandlung gefallen lassen, kein Sammler die Gelegenheit vorübergehen lassen, den Kenner über die Ankaufswürdigkeit zu befragen, wodurch ohne weiteres die beklagten Mängel des Expertisenbetriebes vermieden würden. Verführt

aber die Kunstexpertise zu einer Täuschung der Sammler, so sollte es dem Kenner nur erwünscht sein, daß diese Institution in die Hände unfähiger oder zweideutiger Elemente hinabgleitet, weil sie so am schnellsten ausstirbt.

Die mündliche und sogar die schriftliche Auskunft, die ein Sammler sich von dem Kenner erbittet, ist etwas vollständig anderes als der Expertisenzettel, das Etikett, das sich der Händler beim Experten kauft oder erbettelt, um es dem Sammler mitzuverkaufen. Dieses dient der Preissteigerung, während die Auskunft, um die der Expert vom Sammler angegangen wird, nur eine Preissenkung zur Folge haben kann und oft haben wird. Es ist leicht einzusehen, daß nur das zweite Verfahren der Stellung eines unabhängigen Kenners angemessen sein kann.

Endlich ist zu erwägen: die ersten Kenner haben vor dem Überhandnehmen des Expertisenwesens selbst gewarnt. Diese Warnung hätte doch keinen Sinn, wenn damit die direkte Beratung zwischen Sammler und Kenner gemeint wäre. Vielmehr geben die Experten hiermit selbst zu, daß der Expertisenzettel zu einer aufrichtigen Beratung eines Sammlers nicht geeignet ist.



EUGÈNE DELACROIX, PERSEUS UND ANDROMEDA. TUSCHE UND BLEI

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

*

Welche Schuld trifft den Kunsthändler an dieser Entwicklung?



CH. FR. DAUBIGNY, FLUSSLANDSCHAFT MIT FISCHER. KOHLE UND KREIDE

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

Ihn trifft dieselbe Schuld wie den Kenner. War dieser der Hersteller der Rauschgifte, so jener der Apotheker, der sie propagierte und teuer verhandelte. Heute kann sie nicht rechtfertigen, daß dauernde Nachfrage besteht und daß nur weniger Berufene diese Nachfrage befriedigen würden, wenn sie selbst sich versagten; denn diese Nachfrage ist ja nur eine Folge der Produktion dieser Gifte und verschwindet mit der Einstellung der Produktion. Daß diese Nachfrage nur durch das Angebot entstanden ist, beweisen die Verhältnisse in Frankreich, wo es den Sammlern nicht einmal einfällt, die Kunstkenner der Museen um eine schriftliche Expertise anzugehen. Das schließt aber keineswegs aus, daß diese Fachleute den ihnen gebührenden Einfluß auf das Sammelwesen ihres Landes nehmen.

*

Die Zahl der Kunsthändler, die die besprochenen Mißstände bedauern und fast täglich besprechen, ist größer als die Kenner glauben. Es ist schade, daß die Expertisenautoren und -sammler nicht Gelegenheit haben, Kunsthändler unter sich darüber zu hören, Kunsthändler, die den Namen Kunsthändler verdienen. Ich glaube, sie würden dem Expertisenzettelschreiben und -sammeln keinen Geschmack mehr abgewinnen. In einer Sitzung des Verbandes der deutschen Kunsthändler sprach ein prominentes Mitglied es unter allgemeinem Beifall offen aus: Bode war ein großer Mann, aber er hat uns das schwere Erbe des Expertisenbetriebes zurückgelassen. Ein durch große Objektivität ausgezeichneter Kunstkenner fand diesen Ausspruch bei einem Manne empörend, der ihn kurz darauf um seine Expertise anging.

Scheinbar ist dieses Verhalten widerspruchsvoll. Aber soll ein bedeutender und erfahrener Kunsthändler sein Geschäft aufgeben, weil er pflichtgemäß auf einen Mißstand aufmerksam gemacht hat, den abzustellen nicht in seiner Macht liegt und dem er daher bei seinen Geschäften in gewissem Umfange Rechnung tragen muß? Ich finde im Gegenteil, daß dieses Verhalten ohne Rücksicht auf möglichen persönlichen Schaden auf einen Mißstand hinzuweisen, Respekt fordert. Es steht ja bei den Kennern, diese angeblich ungehörige Kritik mit Ablehnung der Expertisenzettel zu beantworten.



PAUL CÉZANNE, DÄCHER. AQUARELL

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A

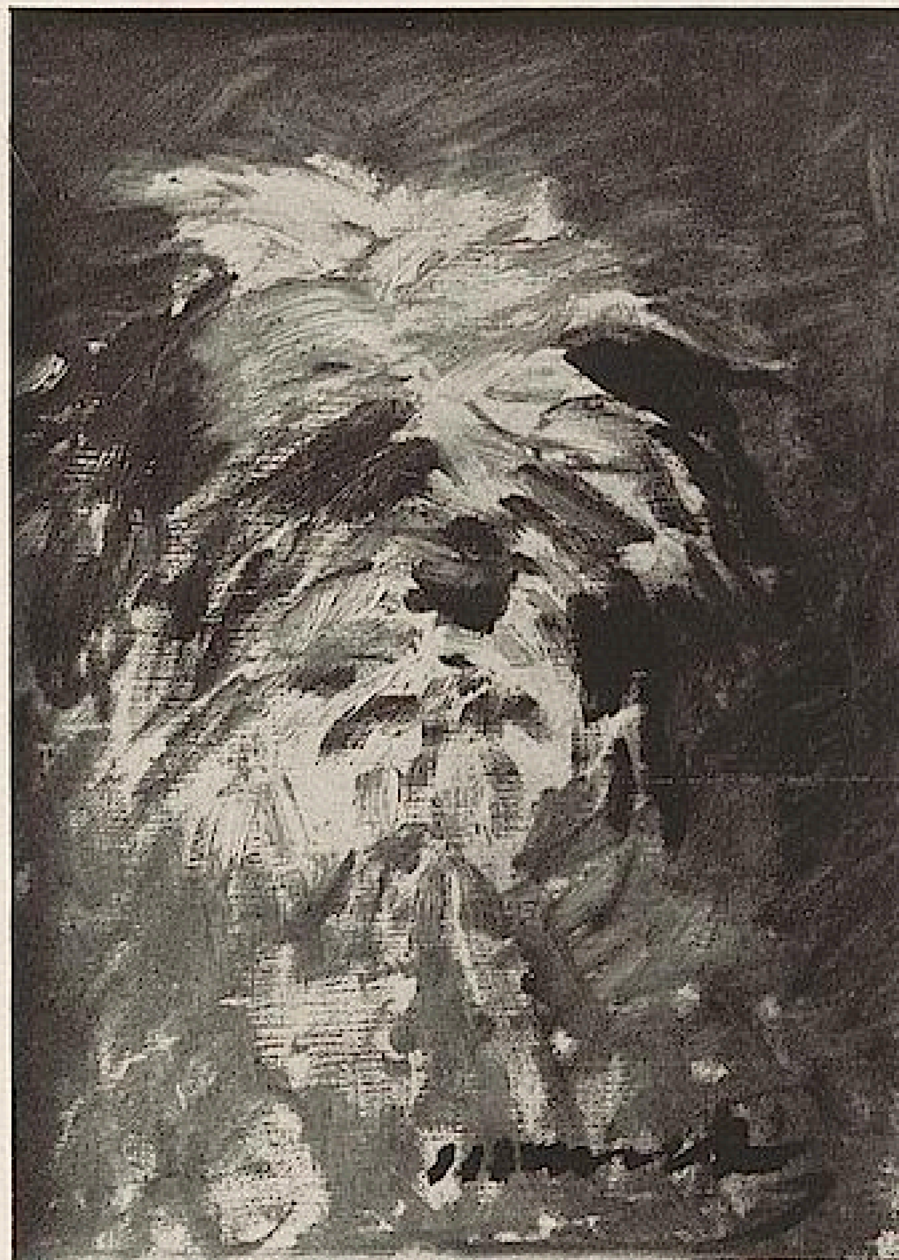
Ich glaube, eine solche Ablehnung würden manche Kunsthandlungen nicht überleben. Doch sei den Experten, die aus Mitgefühl von ihren Gefälligkeiten nicht lassen wollen, gesagt, daß vielleicht die Hälfte aller Betriebe ohne Schaden verschwinden könnte, denn der Warenumsatz ist viel zu klein im Verhältnis zu der Anzahl der Handlungen, und ihre Zahl war auch in Deutschland bei ähnlichem Umsatz vor dem Kriege ganz bedeutend geringer. Der Reinigungsprozeß wird kommen, wenn er auch durch den Expertisenbetrieb hinausgeschoben wird. Denn wenn der Kenner An- und Verkauf des Händlers betreut, so beschränkt sich die Arbeit eines solchen „Kunsthändlers“ auf Korrespondenz und Buchführung und auf die Besuche bei dem Kenner, dessen Wohlwollen für ihn Existenzfrage ist. So werden Elemente künstlich beim Kunsthandel gehalten, die man in anderen Zweigen des Warenhandels durch scharfe Maßnahmen nach Möglichkeit unschädlich macht.

Aus allen diesen Gründen ist der ernste Handel Gegner des Expertisenbetriebes, keinesfalls aber Gegner unserer Kunstkenner. Er möchte gern mit diesen Gelehrten in Fühlung bleiben und muß mit ihnen in Fühlung bleiben, weil auch der Kunsthändler Kunstkenner sein will, wenn auch in etwas anderer, in sammlerischer Richtung. Bei der Bemühung um das Sammelwesen ist aber die Position des unabhängigen Kunstkenners eine andere als die des Kunsthändlers: Der Kunstexpert möge neben dem Sammler stehen, wenn dieser den Kunsthändler erwartet; aber der Expert stehe nicht neben dem Händler, wenn diesen der Kunde besucht.

Ein sehr bedeutender Kenner und gründlicher Beobachter des Kunsthandels sagte einmal von einem Kunsthändler, er sei zwar ein Ignorant, wisse das aber selbst, kaufe und verkaufe nicht ohne Hinzuziehung des Experten und werde es daher sicher zu Vermögen bringen. Zweifellos ist der Kunsthandel heute schon vielfach von Elementen durchsetzt, auf die diese Analyse zutrifft. Wer der Ansicht ist, daß solche Zustände zu beklagen sind, muß sie bekämpfen oder die eingangs zitierte Kritik des „Tagebuches“ als wohl verdient hinnehmen.

Der heutige Kunsthändler darf sich von der Kommandobrücke seines Schiffes nicht herunterdrängen lassen. In speziellen Gebieten wird der Rat der Lotsen wertvoll sein und sehr willkommen. Aber er vergesse nicht, daß schließlich er allein die Verantwortung zu tragen hat, und er als letzter das sinkende Schiff verläßt.

Wenn es dann in Deutschland keine Sammler mehr gibt, sondern nur noch einige Finanzgrößen mit Bildergalerien, weil es keine Kunsthändler mehr gibt, sondern nur noch geschäftige Vermittler zwischen den Autoritäten der Kennerschaft und den Finanzleuten, so wird ein Stück unserer Kultur zu Grabe getragen sein. Zweifellos würden allgemeine soziale Umlagerungen die Hauptschuld daran tragen; aber den deutschen Kennern und Kunsthändlern würde man vorwerfen, daß ihre Macht- und Gewinnsucht diesen Niedergang verursacht hat.



EDOUARD MANET, HUNDESTUDIE

(Siehe Text Seite 204)



PAUL CÉZANNE, DIE BEIDEN ANGLER. AQUARELL UND BLEI
AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

FRANZÖSISCHE ZEICHNUNGEN
DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS
BEI PAUL CASSIRER

VON

KARL SCHEFFLER

Diese Sammlung von Zeichnungen, Pastellen und Aquarellen französischer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts war das Beste, was bisher im Berliner Ausstellungswinter gezeigt worden ist. Dennoch ist sie nur kalt beurteilt worden. Einige waren verstimmt, weil mehr französische als deutsche Kunst gezeigt wird (Flechtheims Ausstellung „Seit Cézanne in Paris“ traf zeitlich mit dieser zusammen); andere wandten ein, die Künstler seien längst bekannt; und noch andere nannten die Ausstellung unvollständig. Diesem letzten Einwand haben die Veranstalter Vorschub geleistet, weil sie ihrer Ausstellung den Titel „Ein Jahrhundert französischer Zeichnung“ gaben. Das war zu anspruchsvoll, weil der Titel eine Vollständigkeit erwarten ließ, die nicht geboten wurde. Es handelte sich um hundert Zeichnungen, die aus den Sammlungen J. W. Böhler, Paul Gallimard,

die Nationalität endlich mag in Gesprächen über den deutschen Kunsthandel, über Kunstpolitik oder über Politik schlechthin erörtert werden. Er sollte verstummen, sobald man vor die Werke tritt. Denn diese regen Kräfte an, die mit kunstpolitischen Gedanken nichts zu tun haben.

Von den drei Bleistiftzeichnungen Ingres' war die beste das Bildnis der Frau Reiset mit ihrer sich eng und schön anschmiegenden kleinen Tochter. Delacroix war mit neun Blättern gut vertreten. Besonders interessant waren die beiden frühen Bleistiftbildnisse von Frau und Fräulein Pierret, beide aus dem Jahre 1827, noch biedermeierlich befangen zwar, über den Zeitstil aber hinauswachsend zu einem lebendigen persönlichen Ausdruck in den Köpfen. Sehr malerisch in der Schwarzweiß-Wirkung ist das getuschte Blatt „Perseus und Andromeda"; von den beiden Tierstudien ist der Kopf einer Löwin (Feder und Pastell) am stärksten. Alle Blätter zusammen deuteten den großen Umfang des Talents wenigstens an. — Zehn Blätter gaben eine Vorstellung von der Meisterschaft Daumiers. Ganz bildmäßig ausgeführt ist das Aquarell des plaidierenden Advokaten. Die dramatische Steigerung der Geste und des Lichts macht es, daß man von einem Rembrandt des Gerichtssaals sprechen möchte. Die „Advokaten unter sich" zeigen, daß Daumiers Auge, wann immer es erregt wurde, die große Form sah und erschuf. Und daß diese große Form dann immer auch aufs höchste Geschmack hatte



EDGAR DEGAS, STUDIENBLATT

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Georges Viau, D. Kelekian und aus anderem Privatbesitz stammen und unter denen sehr schöne Blätter sind. Mir scheint: das genügt in einer Zeit, die mit den Jahren vor dem Krieg nun einmal nicht verglichen werden kann. Eine Verständigung mit denen, die das Ausstellen von Werken Ingres', Delacroix', Corots, Millets, Daumiers, Degas', Renoirs, Cézannes usw. für überflüssig halten, weil diese Künstler genügend bekannt seien, ist kaum möglich. Wir halten unbekannte Arbeiten der großen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts für ebenso interessant, wie neuentdeckte Werke großer Dichter und Musiker. Uns scheint, daß das Interesse nur um so brennender wird, je besser man die Meister kennt. Der Einwand gegen

und Arabeske wurde. Merkwürdig ist die Umrißzeichnung „Unter Ausschluß der Öffentlichkeit", die wie eine durchgepauste Zeichnung und wie ein erster Zustand wirkt. Schön ist die leichte Kohlezeichnung des Don Quichote. Niemand hat den Don Quichote und dessen Begleiter Sancho Pansa so erfaßt wie Daumier. Er war ein Künstler, der beide Gestalten in sich vereinigte: er ging auf erhabene Abenteuer des Geistes aus und machte sie sich selber lächerlich. — Von Millet waren zwei Blätter ausgestellt, ein Aquarell und ein Pastell; beide sind bildmäßig fertiggemacht und büßen dadurch an unmittelbarer Wirkung ein. — Von Corot waren drei italienische Zeichnungen der Frühzeit zu sehen. Sehr zart und schön; von dem, was



EDGAR DEGAS, TÄNZERIN. KREIDEZEICHNUNG

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, IN DER MANEGE.
BLEISTIFTZEICHNUNG

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Zeichnung war eines der schönsten Blätter der Ausstellung. — Am zahlreichsten waren die Blätter von Degas. Wieder zeigte sich, nach wie vielen Seiten dieses kluge Talent die Kunst seines Jahrhunderts berührt hat. Mit einem Männerkopf in Kreide hängen sichtbar die heute geschätzten Zeichnungen von Seurat zusammen. Nicht weniger gut ist die Bildnisstudie eines Mannes, obwohl Degas darin wieder ein ganz anderer ist. Das hier abgebildete Studienblatt erweist Degas als einen Geistesverwandten Menzels. Zu den schönsten Blättern gehörte die Tänzerin mit Fächer, die so fest und sicher auf dem Boden steht, wie die Gestalten alter Meister. Am eindrucksvollsten aber war die hier auch abgebildete Tänzerin, die die Arme in die Seiten stützt. Obwohl der rechte Arm etwas verzeichnet erscheint, gibt der leichte Umriß die Vision eines modern gewordenen Griechentums. Schönheit aus rücksichtsloser Wahrheit entwickelt. — Herrlich waren die Aquarelle von Cézanne: die Landschaft mit Zypressen, der Weg unter Bäumen, die Früchte, der Kartenspieler, vor allem aber die Fischer im Boot und — das schönste Werk der Ausstellung — „Die Dächer". Alle diese Blätter zeigen, daß der bedeutende Gestalter in jedem Stadium seiner Arbeit eigentlich fertig ist. Cézanne nuancierte hier, und nuancierte dort — und immer war es ein Ganzes. Er deutete nur an, vorsichtigkühn; aber immer so, daß das Auge des Betrachters schöpfungskräftig gemacht wird. Das weiße Papier ist bei keinem Aquarellisten so lebendig, ist bei keinem so sehr Raum und Licht und Geist. Man kann die Natur nicht freier und schöpferischer übertragen, ohne abstrakt zu werden, man kann nicht genialer mit Farben zeichnen und erschöpfender mit Andeutungen sein. Cézanne ging nie weiter, als er guten Gewissens gehen konnte. Zuweilen kam so wenig Farbe aufs Papier, wie im „Stilleben" oder im „Weg unter Bäumen"; zu-

Corot als Zeichner bedeutet, bekam man freilich nur einen schwachen Begriff. — Auch Th. Rousseau kam als Zeichner nicht recht zur Geltung, trotz der ausgeführten Ansicht einer Stadt. — Dagegen wirkten die beiden bildmäßigen Landschaften in Kohle und Pastell von Daubigny durch idyllische Stimmungskraft. — Vier Aquarelle von Manet gaben von dem Talent dieses Meisters keine Vorstellung. Dafür glänzte Renoir mit der wundervollen großen Kreidezeichnung eines lesenden Mädchens. Es ist eine ganz blonde und leichte Zeichnung, vollendet in der Wiedergabe der Jugend, der keuschen Nacktheit und der naiven Hingegebenheit. Mit einem Nichts ist alles gesagt. Diese



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, DIE BEIDEN FREUNDINNEN. WASSERFARBE

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

weilen kam aber auch ein so fertiges Bild zustande wie die „Dächer“, dessen Stimmungskraft schlechthin unvergeßlich ist. Ob aber viel oder wenig: immer blüht es.

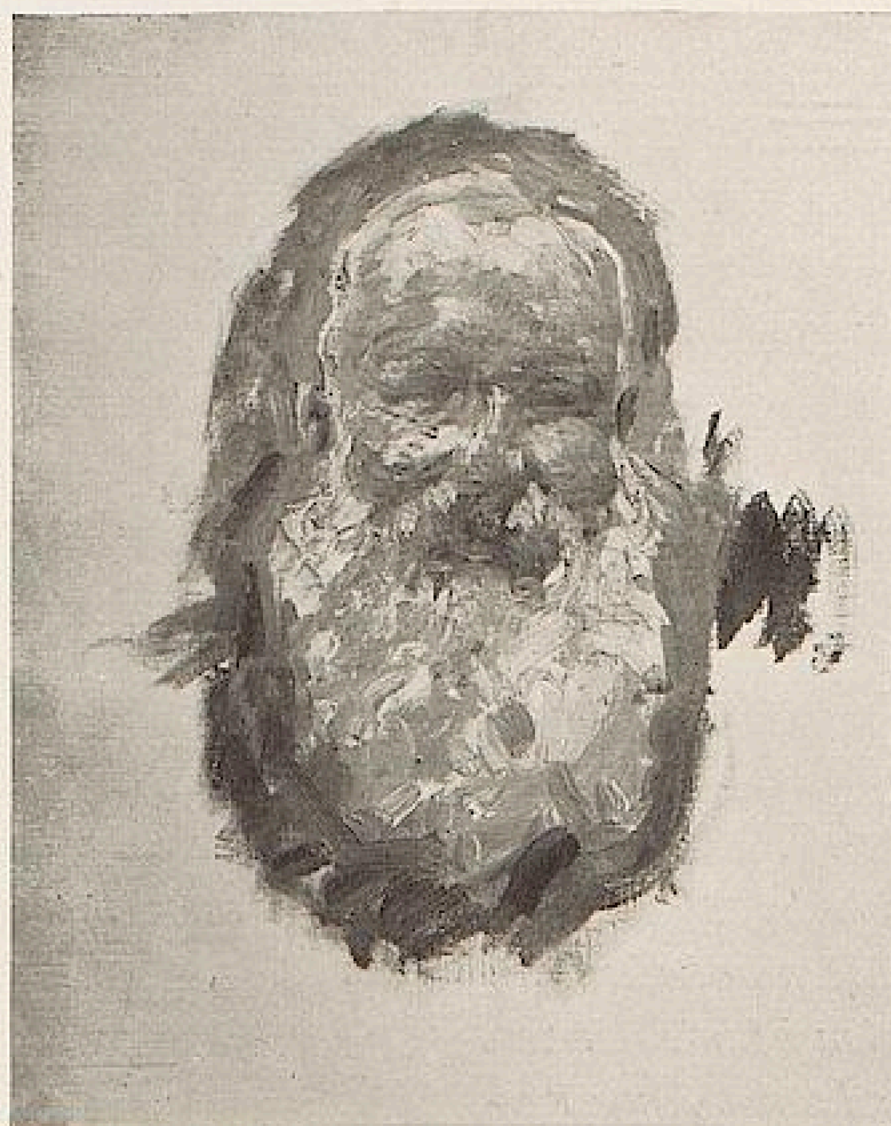
Es folgten vier Zeichnungen von van Gogh, wovon drei mit der Rohrfeder gezeichnet sind und aus der Arles-Periode stammen. — Sieben Blätter von Guys konnten sich in der Umgebung nicht recht halten; doch gehören sie zum besten, was dieser passionierte Zeichner des Pariser Lebens gemacht hat. — Von der heimlichen Größe in der Handschrift Lautrecs zeugte das Gouache der „beiden Freundinnen“, von der stenographierenden Leichtigkeit und treffenden Sicherheit seiner Naturstudien gaben zwei Bleistiftzeichnungen eine Vorstellung.

Das meiste des in dieser Ausstellung Gezeigten kommt aus der Luzerner Sammlung J. W. Böhlers. Eine andere Abteilung dieser Sammlung enthielt Zeichnungen alter Meister. Dieser Teil ist, wie man hört, von einem bekannten holländischen Sammler im ganzen erworben worden. Wenn die Qualität der alten Zeichnungen der der modernen entspricht, so muß die Böhlersche Sammlung ungewöhnlich gewesen sein.



JOOS VAN CLEVE, BILDNIS EINES MANNES. BESITZER: WILLIAM GOLDMAN

AUSGESTELLT IN DEN KLEINBERGER GALLERIES, NEW YORK



CLAUDE MONET, SELBSTBILDNIS

PARIS, LOUVRE

MONET UND CLEMENCEAU

BRIEFE

Monet erwiderte die Freundschaft Clemenceaus. Die letzten Jahre des alten Malers waren verdüstert durch die Augenkrankheit — sein Augenlicht wurde von Tag zu Tag schwächer, trübte ihm die Umrisse der Dinge, verwirrte die Farbtöne; seine Seerosen, diese mächtigen Fresken, Halluzinationen, die er mit großen brausenden und etwas tollen Pinselstrichen hinsetzte, voll Leidenschaft und Angst, er hatte sie dem Staate gegeben und wollte sie behalten, er gab sie wieder und nahm sie wieder zurück .... die Gemälde waren nicht vollendet .... die Orangerie war nicht zur Aufnahme fertig .... All seine krankhafte Furcht, die fixen Ideen des Alters, kindischer Eigensinn und Zorn, das alles vertraut er Clemenceau an in Briefen, die rasch hingeworfen sind mit Bleistiftstrichen einer zitternden Hand, die mühselig ihren Weg sucht, Briefen, aus denen man Erschöpfung und Qual herausfühlt und zugleich die Wärme einer männlichen brüderlichen Zuneigung.

Ich entnehme ihnen einige noch unveröffentlichte Zeilen.

Anmerkung der Redaktion: Dieses sind einige Seiten aus dem Buch „Clemenceau spricht. Unterhaltungen mit seinem Sekretär Jean Martet", das in den nächsten Tagen in der deutschen Übersetzung von Franz Hessel und Paul Mayer im Ernst Rowohlt Verlag, K.-G. a. A., Berlin, erscheint. Das Buch ist ein wichtiges Memoirenwerk und enthält interessante Hinweise auf viele Persönlichkeiten des künstlerischen und literarischen Frankreich der letzten vierzig Jahre. Mit Claude Monet war Clemenceau durch eine lange Freundschaft verbunden.

12. November 1918.

Lieber großer Freund, ich stehe am Vorabend der Vollendung von zwei großen dekorativen Fresken[*], die ich mit dem Datum des Sieges signieren möchte; ich möchte sie durch Ihre Vermittlung dem Staat anbieten[**]. Es ist nur wenig, aber für mich die einzige Möglichkeit, am Siege teilzunehmen. Ich wünsche, daß die beiden Fresken im Kunstgewerbemuseum[***] untergebracht werden und würde glücklich sein, wenn Sie sie auswählten. Ich bewundere und umarme Sie von ganzem Herzen.

10. November 1919.

Wie ich Ihnen bereits telegraphierte, habe ich, was Sie mir gestern sagten[†], reiflich überlegt; es beweist mir Ihre Freundschaft, aber Sie müssen bedenken, ich habe große Furcht, die eine Operation könnte mir verhängnisvoll werden und, wenn das kranke Auge ausgeschaltet ist, könnte das andre dran kommen. Da möchte ich lieber meine schlechten Augen behalten, wenn es sein muß, auf die Malerei verzichten und dafür wenigstens das, was ich liebe, noch etwas sehn: Himmel, Wasser, Bäume, ganz abgesehen von den Menschen, die mich umgeben. Und dann ist mir eingefallen, es hat sich ein talentvoller Künstler meiner Bekanntschaft vor kurzem operieren lassen; ich werde mich vorsichtig erkundigen, wie ihm die Operation bekommen ist und dann einen Entschluß fassen und wieder zu Ihnen meine Zuflucht nehmen können. Ich hoffe, Sie verstehen meine Gründe . . .

3. April 1921.

Ich komme nach Paris, um Sie wegen meiner Augen zu sprechen und mich danach zu entscheiden.

29. Juni 1921.

Ich arbeite eifrig weiter, aber das sehr wechselnde Wetter spielt mir schlimme Streiche.

6. September 1921.

Ich habe enorm gearbeitet und tu es immer noch.

25. November 1921.

Alles geht gut bis auf die Verständigung mit dem Architekten, dessen Plan mir nicht paßt. Ich habe ihn für Sonntag herberufen, er soll mir die unerläßlichen genauen Auskünfte geben, ohne die sich ja gar nichts machen läßt.

8. Dezember 1921.

Was die Orangerie betrifft, so fürchte ich, der Architekt sieht sich großen Schwierigkeiten gegenüber und denkt dabei nur daran, möglichst Kosten zu sparen; da müßte man doch ein für allemal sich ganz offen darüber äußern, ob das Geschenk, das ich mache, es verdient oder nicht, daß man das Nötige tut, um meine dekorativen Gemälde so darzubieten, wie ich es will.

13. Dezember 1921.

Ich bin ganz wiederhergestellt. Ich habe gestern mein Zimmer verlassen und mich heute an die Arbeit machen können. Also ist das Leben schön.

4. Mai 1922.

Ich verbringe recht traurige Tage. Die Augen sind ganz hin. Wenn Sie wüßten, was das für mich bedeutet! Bei Ihnen zu sein, würde mir wohltun . . .

16. Mai 1922.

Nur ein paar Worte, um . . . Ihnen zu sagen, die Glyzinie[*] ist dicht vor der Blüte, in wenigen Tagen wird sie blendend sein. Sie müssen unbedingt kommen.

22. Mai 1922.

Ich hoffte Sie gestern zu sehn, Sie sind nicht gekommen, das tut mir sehr leid, denn die Glyzinie ist nie so schön gewesen, und bei dieser Wärme wird sie nicht lange so bleiben. Alles ist wunderbar in diesem Augenblick und das Licht blendet mich.

9. September 1922.

Gestern war ich in Paris zur Konsultation. Resultat: ein Auge ganz verloren. Operation notwendig und sogar unvermeidlich in absehbarer Zeit. Inzwischen eine Behandlung, die das andre Auge besser machen könnte und mir erlaubt zu malen. Darauf habe ich

[*] Die Seerosen. Die Freske war auf fünfzehn Bilder verteilt.

[**] Schließlich bot Manet alle seine Bilder dem Staate an.

[***] Die Seerosen wurden nicht im Kunstgewerbemuseum untergebracht. Man richtete eigens für sie die Orangerie der Tuilerien ein.

[†] Clemenceau riet ihm, sich den Star operieren zu lassen.

[*] Im Garten zu Giverny.

mir die Arbeiten an der Orangerie ansehn wollen. Nicht ein einziger Arbeiter da. Gänzliche Stille. Nur ein Häufchen Gipsschutt vor der Tür.

13. September 1922.

Sie sind entschieden ein bewundernswerter Mensch, und ich werde immer stolzer auf Ihre gute Freundschaft zu mir. Ich freue mich, Ihnen mitteilen zu können, daß die Tropfen, die mir ins Auge getan worden sind, eine erstaunliche Wirkung haben, ich sehe besser als seit langem.

Endlich wird die Entscheidung getroffen. Die Operation wird gemacht werden.

18. Dezember 1922.

Ich habe nur den einen Wunsch, daß sie möglichst bald gemacht wird, es wird so gegen den 8./10. Januar sein, denn ich sehe gar nichts mehr.

Die Operation findet statt. Monet gewinnt das Augenlicht wieder. Er sieht wieder Himmel, Wasser, Wolken — alles, was ihn entzückt und gequält hat. Die Orangerie wird fertig, — denn alles hat seine Zeit. Ein köstlicher Rahmen ist geschaffen, in dem Monets Genius sich in dem großen Frieden entfalten kann, der sich für die ewigen Dinge geziemt.

Sein Werk ist vollendet: wenn anders man von einem Werk sagen kann, daß es jemals vollendet sei . . . .

Und dann stirbt er.



HENRI ROUSSEAU, REGEN IM DSCHUNGEL

AUSGESTELLT IN DEN REINHARDT GALLERIES, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



ERNST BARLACH, HOLZSCHNITT

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

ZUR AUSSTELLUNG DER HOLZBILDWERKE DES SECHZIGJÄHRIGEN ERNST BARLACH IN DER AKADEMIE

VON

KARL SCHEFFLER

Barlach hat in den letzten Jahren zwei Selbstbildnisse gezeichnet. Man darf annehmen, daß er so, wie er sich selbst gesehen und dargestellt hat, der Mit- und Nachwelt erscheinen möchte; diese Zeichnungen sind darum in doppelter Weise aufschlußreich.

Ein edles, sorgenvolles Antlitz! Ähnlich genug, um den Künstler selbst nach zwanzig Jahren gleich wiederzuerkennen. Aber auch bewußt stilisiert, einen predigerhaften Zug betonend: ein Apostelkopf, der ohne weiteres für ein Abendmahl, eine Kreuzigung zu benutzen wäre.

Daß dieser Wille zur Selbstidealisierung nicht die Grille einer Stunde war, beweist das plastische Lebenswerk an vielen Punkten. Auch in den Plastiken kehrt Barlachs ausdrucksvoller Kopf immerfort wieder. Der Künstler geht in eigener Gestalt durch sein Lebenswerk, duldend oder ungestüm, leidend oder kämpfend, in Erscheinungen, die hier etwas vom Don Quixote haben und dort etwas Evangelistisches. Dieses Selbstbildniswesen, diese Selbstbespiegelung verweist nachdrücklich auf einen bestimmten Typus dem Pathos der Einsamkeit zuneigender neuerer Künstler, es verweist auf van Gogh und Millet, auf Segantini, Casper David Friedrich und ähnliche Gestalten.

Das alles ist eindrucksvoll und merkwürdig. Doch genügt es nicht. Alle Bildnisse, die Barlach uns von sich selbst gibt, betonen zu sehr das Gedankliche, sogar das Literarische. Wir lernen daraus den Menschen kennen, den Dichter phantasievoll gestaltloser Dramen, den Beherrscher eines



ERNST BARLACH, RUHE AUF DER FLUCHT. 1924. HOLZ

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

niederdeutschen Sprachbarock, selbst den Zeichner altdeutsch sich gebender Holzschnitte apokalyptischen Charakters; aber wir lernen nicht den Bildhauer kennen, nicht das originale Talent, nicht einmal den Verfasser der merkwürdigen Selbstbiographie. Von diesem könnte ein Bildnis, das Liebermann malen würde, wahrscheinlich mehr aussagen.

Ich möchte den Bildhauer gegen den Dichter, das Talent gegen den Lebensphilosophen ein wenig in Schutz nehmen. Mir scheint, auch das ist etwas wie ein Glückwunsch zum sechzigsten Geburtstag. Die allgemach groß gewordene Schar der Bewunderer tut dem Künstler den Gefallen, ihn so zu sehen, wie er sich in seinen Selbstbildniszeichnungen gesehen hat: als eine Art von Mystiker. In dieser Zustimmung liegt aber, wie in jedem unkritischen Beifall, eine Gefahr für das Talent.

Daß sich ein vierzigjähriger Künstler in die Einsamkeit zurückzieht, daß er seine gesamte Produktion einem einzigen Kunsthändler überläßt, um Arbeitsruhe zu haben, ist noch kein genialer Zug. Viel Anteil daran kann Menschenscheu haben, ein Minderwertigkeitsgefühl, eine Unlust, um das Tägliche zu kämpfen: es kann Flucht sein. Daß es gut ausgegangen ist, daß ein Talent hier wirklich einmal in der Stille reifen konnte, ist noch kein Grund, um das Einsamkeitsbedürfnis an sich zu glorifizieren und aus einer Not eine fast sakrale Tugend zu machen. Hüten wir uns vor Heiligenscheinen. Das Entscheidende in Barlachs Leben liegt im Talent und im künstlerischen Charakter. Das Entscheidende ist hervorgesprungen — wie die vortreffliche Akademieausstellung wieder beweist — aus der Begegnung eines eingeborenen starken plastischen Formtalents mit den ihm gemäßen Naturerscheinungen. In Rußland, auf den Feldern Mecklenburgs, in der Kleinstadt hat Barlach die Gestalten und Gesten gefunden, die seinem Drang Menschliches auszudrücken, es ins leidvoll Monumentale zu steigern und gleichnishaft zu machen, entgegenkamen. Nicht die apostelhafte Geistesverfassung interessiert. Sie führt in der Plastik nicht zum Stil, sondern in einer gefährlichen Weise zum Stilisieren, zum Symbol, sogar zur Allegorie. Barlachs Talent ist das Wesentliche, das Objekt und Subjekt sich fortgesetzt begatten läßt, so daß ein Neues, vorher nicht einmal Vorstellbares entsteht, das von der Anschauung lebt und in der Anschauung Intuition entwickelt. Der reine Künstler verdient unsere Bewunderung und der ehrliche, gründliche Handwerker, der dem Holzblock eine Welt von neuer Gestalt abgewonnen hat. Das Bedeutende in Barlach ist, daß er das latente Pathos des Lebens, der Natur gefühlt und überzeugend, ohne der Wahrheit auszuweichen, gestaltet hat, nicht aber, daß er auch zuweilen Neigung zeigt, sich selbst pathetisch zu nehmen. Nicht die Einsamkeit dieses charaktervollen Lebens an sich macht Eindruck, sondern die lebendige Stille, die dieses Talent — wie jedes echte Talent — in sich trägt und seinen Werken mitteilt. Nicht das Asketische, das Spirituelle gibt den Ausschlag, sondern die künstlerische Sinnlichkeit, die Fülle und breite Erdhaftigkeit.

Werke von Künstlern wie Barlach frappieren, wenn man sie zum erstenmal erblickt; doch lassen sie mit der Zeit nach, weil der anfangs sensationell wirkende „Gehalt", der vom Menschen stammt, nicht lange Lebensdauer hat. Lebensdauer hat nur die in Treue und Gehorsam große Konstatierung dessen, was von Gott stammt: der Natur, des Lebens. Es ist darum sehr viel, wenn man vor den Plastiken Barlachs feststellt, daß nur verhältnismäßig wenige von ihnen der Ideologie und dem damit verbundenen eklektizistischen Stilisieren erlegen sind, daß die meisten beinahe noch so kräftig leben wie am ersten Tag, daß das Talent den selbstgeschaffenen Gefahren mit Erfolg trotzt, daß der Sechzigjährige fast noch soviel ursprüngliche Lebenskraft beweist wie der Vierzigjährige, und daß der grüblerische Lebensphilosoph immer wieder dem Augenmenschen unterliegt.

Barlach ist einzig in der Mischung der Kräfte. Einen deutschen Bildhauer, der zugleich Dichter, Dramatiker war, hat es noch nie gegeben. Diese erregende Originalität darf aber nicht verwirren. In die Geschichte eingehen wird der Bildhauer.



ERNST BARLACH, DAS WIEDERSEHEN. 1926. HOLZ

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN



ERNST BARLACH, DER STERNDEUTER

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN



EDOUARD MANET, BLICK AUS DEM FENSTER EINES HOTELS IN OLORON SAINTE-MARIE

MANET BEIM „PÈRE LATHUILLE“

VON

M. L. BATAILLE

Horace Vernet hat seinem „Barrikadenkampf in Clichy“ das damals bereits bekannte Restaurant zum Père Lathuille als Hintergrund gegeben. Es ist das erste Ruhmesblatt dieser historischen Kneipe, die einer der Schauplätze und Heimstätten der geistigen Bewegung im Paris der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts werden sollte.

Inmitten des Batignolles-Viertels, wo der Impressionismus aufkam, unmittelbar benachbart dem Café Guerbois, bewirtet der Père Lathuille mit der hergebrachten französischen Gastlichkeit die junge Generation der Schriftsteller, Journalisten und Maler, die der neuen Zeit ihren Ausdruck geben. Dort diskutiert man, malt man, rüstet man sich für die großen Kämpfe der Literatur und der Kunst. Zola, Rochefort, Clémenceau, Hélène Andrée, die junge Méry Laurent und ihr Freund Dr. Evans begegnen hier ihrem Maler Edouard Manet.

Auch er ist Stammgast des Hauses. Herr Gauthier-Lathuille empfängt ihn selbst inmitten seiner Kinder an seinem Familientisch. Der Maler ist wohl mit einigen Rückständen in der Kreide, aber er wird eines Tages seine Schuld — königlich — mit ein paar Bildern begleichen, und der Gastwirt Gauthier-Lathuille wird mit Durand-Ruel und Faure die seltene Ehre teilen, einer der ersten zeitgenössischen Käufer Manets gewesen zu sein.

Einstweilen malt dieser die Porträts der Familie:



EDOUARD MANET, BILDNIS Mlle GAUTHIER-LATHUILLE

LYON, MUSEUM



EDOUARD MANET, DER SOHN DES PÈRE LATHUILLE

PASTELL. KÖLN, SAMMLUNG L. TIETZ

eines Tages ist es ein Pastell (heute in der Sammlung Tietz in Köln) nach dem Sohn des Herrn Gauthier-Lathuille, einem jungen Mann von zwanzig Jahren, der sich an Manet angeschlossen hatte und der ihn bis in die letzten Zeiten seiner Krankheit pflegen sollte; ein andermal, im Jahre 1879, läßt er im Garten des Restaurants Hélène Andrée und den jungen Gauthier-Lathuille für ein Liebespaar beim Frühstück Modell stehen. Dieses Bild kommt nur langsam vom Fleck: der Maler ist wenig befriedigt, kratzt ab, übermalt immer wieder; eines Abends spielen die Kinder mit den Farbtuben und beschmieren das begonnene Bild über und über. Hélène Andrée ist durch ihre Theaterproben in Anspruch genommen und steht nicht mehr Modell . . . Trotzdem läßt Manet nicht locker: an Stelle von Hélène Andrée nimmt er Judith Fresnels, er reinigt geduldig die Leinwand, und langsam reift dieses strahlende Bild zur Vollendung, das unter dem Namen „Beim Père Lathuille" heute den Ruhm des Museums von Tournay ausmacht.

Manet würde es Herrn Gauthier-Lathuille gern für ein paar unbeglichene Mahlzeiten in Zahlung geben, aber der Gastwirt findet das Porträt der Frau zu häßlich. Manet behielt das Bild und stellte es im Salon des Jahres 1880 aus, wo Huysmans es kühn und einzigartig nannte, während der Marquis von Chennevières urteilte, die dargestellten Personen seien ekelhaft, aber doch nicht umhinkonnte, die wunderbare Sicherheit der Malerei zu rühmen.

Angefeuert durch das Beispiel, ist der junge Gauthier-Lathuille selbst auf die Malerei versessen, und Manet ermutigt ihn dazu. Eines Tages findet er den jungen Mann an der Staffelei, wie er eine Skizze nach dem Hunde seiner jüngeren Schwester anfertigt. Er gibt ihm ein paar gute Ratschläge, dann bemächtigt er sich plötzlich der Leinwand und entwirft in zwanzig Minuten mit breiten Pinselstrichen, zum Teil mit dem Daumen, eine erstaunliche Skizze des kleinen Griffon. Kein Werk Manets bezeugt mehr als dieses sein wunderbares Handwerk. Die Oberfläche der Leinwand bildet, in großen Teilen frei geblieben, die Lichter, auf denen breite weiße, schwarze, graue Pinsel-



EDOUARD MANET, BEI PÈRE LATHUILLE

MUSEUM VON TOURNAY

hiebe die Schatten andeuten, das Relief geben und mit ein paar scheinbar zufällig hingeworfenen Strichen den Eindruck des Lebens selbst erstehen lassen. Es ist eine Technik, die merkwürdig an gewisse, in der Synthese am weitesten getriebene Bilder Cézannes erinnert.

Fräulein Gauthier-Lathuille, heute Frau J., hat sich niemals von diesem erstaunlichen kleinen Bilde trennen wollen, und ich habe die Freude gehabt, ein Werk, das allen Biographen Manets, und das sogar Moreau-Nélaton unbekannt geblieben ist, in dem stillen Pariser Wohnzimmer wiederzufinden, in dem Frau J. mir ihre Erinnerungen erzählt.

Sie wehrt sich dagegen, Manet für das Porträt im Museum zu Lyon gesessen zu haben, das Duret als Porträt des Fräulein Gauthier-Lathuille katalogisiert hat. Aber das Bild hatte Manet selbst dem Bruder des jungen Mädchens geschenkt, und wer sollte übrigens nicht in den Zügen der Frau J. die Ähnlichkeit mit dem strahlenden jungen Wesen des Museums von Lyon wiedererkennen? Ein Vergleich mit Photographien aus der Zeit überzeugt vollends davon, daß Frau J. in der Tat — vielleicht ohne es zu wissen — das Modell dieses Porträts gewesen ist, das Manet ohne Zweifel aus dem Gedächtnis malte.

Sie sieht noch den Maler vor sich, wie er an einem Julitage des Jahres 1881 dem Père Lathuille zwei Bilder seiner Hand brachte, ein Seestück und eine Landschaft von Oloron Sainte-Marie, und wie er mit Gauthier-Lathuille den Verkauf abschloß, für den sie mir die Quittung Manets zeigt, mit dem Stempel des Restaurants: „Verkauft an Herrn Gauthier-Lathuille ein Seestück zum Preise von 1000, auf Waren zu verrechnen, und ein Bild (Oloron Sainte-Marie) zum Preise von 200 frcs. in bar bezahlt. E. Manet.“ Ein Freundschaftsgeschäft: Gauthier-Lathuille wollte ganz einfach Manet gefällig sein, der nur zu glücklich war, sich auf diese Weise sein Essen zu sichern.

Das Seestück ist verkauft worden, aber Frau J. besaß noch vor kurzem diese unbekannte Landschaft von Oloron Sainte-Marie, ein wahres Fest der Farben, eine klangvolle Symphonie lichter Töne.

Man erinnert sich, daß Manet nach dem Kriege seine Familie aufgesucht hatte, die nach Oloron Sainte-Marie geflüchtet war. Er hatte die Belagerung in Paris erlebt, diesen düsteren Winter, dessen ganze tiefe und graue Traurigkeit aus seiner Landschaft mit der Kirche von Montrouge im Schnee spricht. In der Entspannung und dem Frieden des kleinen Pyrenäendorfes wird er wieder der farbenfrohe Maler, und er malte den Blick aus dem Fenster seines Hotels, ohne Veränderung, ohne Arrangement, mit der naiven Freude eines einfachen Menschen. Man findet noch heute in dem Dorfe Oloron den Winkel, den Manet malte, unverändert, und denselben Balkon, nur jetzt verglast, wo auf dem Bilde ein junger Mann sich hinauslehnt, der niemand anders ist als Léon Lenhoff. Wer sollte nicht in diesem Bilde bewundern, wie zwischen den roten Pfosten der Balustrade der schwere Ton der braunen Dächer den blonden Hügel und den bleichen Himmel klingen läßt? Im ganzen Werk Manets findet man kein helleres, luftigeres, man kann fast sagen freudigeres Bild.

Wie das Porträt des kleinen Hundes der Mademoiselle Gauthier-Lathuille, so ist auch dieses Bild in dem Wohnzimmer der Frau J. dem Spürsinn selbst der kundigsten Biographen Manets entgangen. Duret scheint allerdings etwas von seiner Existenz gewußt zu haben, denn er macht unter Nr. 132 seines Kataloges zu einer ersten Landschaft von Oloron Sainte-Marie die Bemerkung, daß Manet in diesem Dorfe mehrere Landschaftsbilder gemalt habe, eines davon etwa einen Meter breit. Vielleicht meinte er damit das Bild, das an Gauthier-Lathuille verkauft wurde.

Wer möchte leugnen, daß allen diesen Werken Manets, die vom „Père Lathuille“ kommen, mit den Erinnerungen der Frau J., die sich an sie knüpfen, abgesehen von ihrem künstlerischen Werte, die Bedeutung von Dokumenten des Pariser Lebens zukommt? Der „Père Lathuille“ ist verschwunden, an seiner Stelle steht heute ein Tingel-Tangel, aber er war, am Fuße des Montmartre, einer der Herde, an denen die Tradition der großen künstlerischen Kabaretts von Paris entstand. In diesen Kabaretts haben sich die verschiedenen Elemente der letzten großen geistigen und künstlerischen Bewegungen zu einer lebendigen Einheit verbunden. Es ist ein eigener Reiz, heute in den Erinnerungen einer liebenswürdigen alten Dame die herzliche Güte, die Begeisterung und die jugendliche Lebenskraft wiederzufinden, aus denen diese Tradition erwuchs.



P. P. RUBENS, TARQUINIUS UND LUCRETIA. DETAIL DES TARQUINIUS. ABB. 5

TARQUINIUS UND LUCRETIA VON RUBENS

VON

GEORG POENSGEN

Aus dem Georgspalais in Hannover kam im Jahre 1926* ein großes Gemälde, darstellend Tarquinius und Lucretia, in den Bildervorrat der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten (Abb. 1). Seine Zugehörigkeit zur vlämischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts im Umkreise des Rubens war evident, doch blieb es als Schulbild unbeachtet, bis die Erkenntnis, daß es sich hier um ein eigenhändiges Frühwerk des Peter Paul Rubens selbst handle, das Gemälde in den Vordergrund des Interesses zog.

Die Zuschreibung an den großen Vlamen begegnet, einmal zur Diskussion gestellt, keinen Schwierigkeiten**. Der schräg liegende, leicht füllige Akt der Lucretia, ihr goldgelb schimmerndes Haar (Abb. 2) und die großen, gegen das Weiße stark kontrastierenden Pupillen ihrer Augen rufen sofort die Erinnerung an die Frauengestalten des frühen Rubens, wie die Nixen des Hero- und Leanderbildes in Dresden (Abb. 3), die Venus in Düsseldorf, den Engel der Verkündigung in Wien* oder die Leda der Kopie nach Michelangelo in Dresden und die Judith** (Abb. 4) wach. Die teils krampfhaft angezogenen, teils sich überschneidenden Gliedmaßen der Dargestellten, die Häufung schmückenden Details (anatolischer Blütenteppich, Armreif, Muschelornament und Tressenbesatz des Kopfkissens) sind typisch für seine durch Venedig stark beeinflußte Malerei im ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts. Ihnen entsprechen die correggeske Lichtgebung, die Pausbäckigkeit des Amors***, die roten, noch übergangslosen Randschatten des Inkarnats und die blecherne Schärfe der Stoffalten.

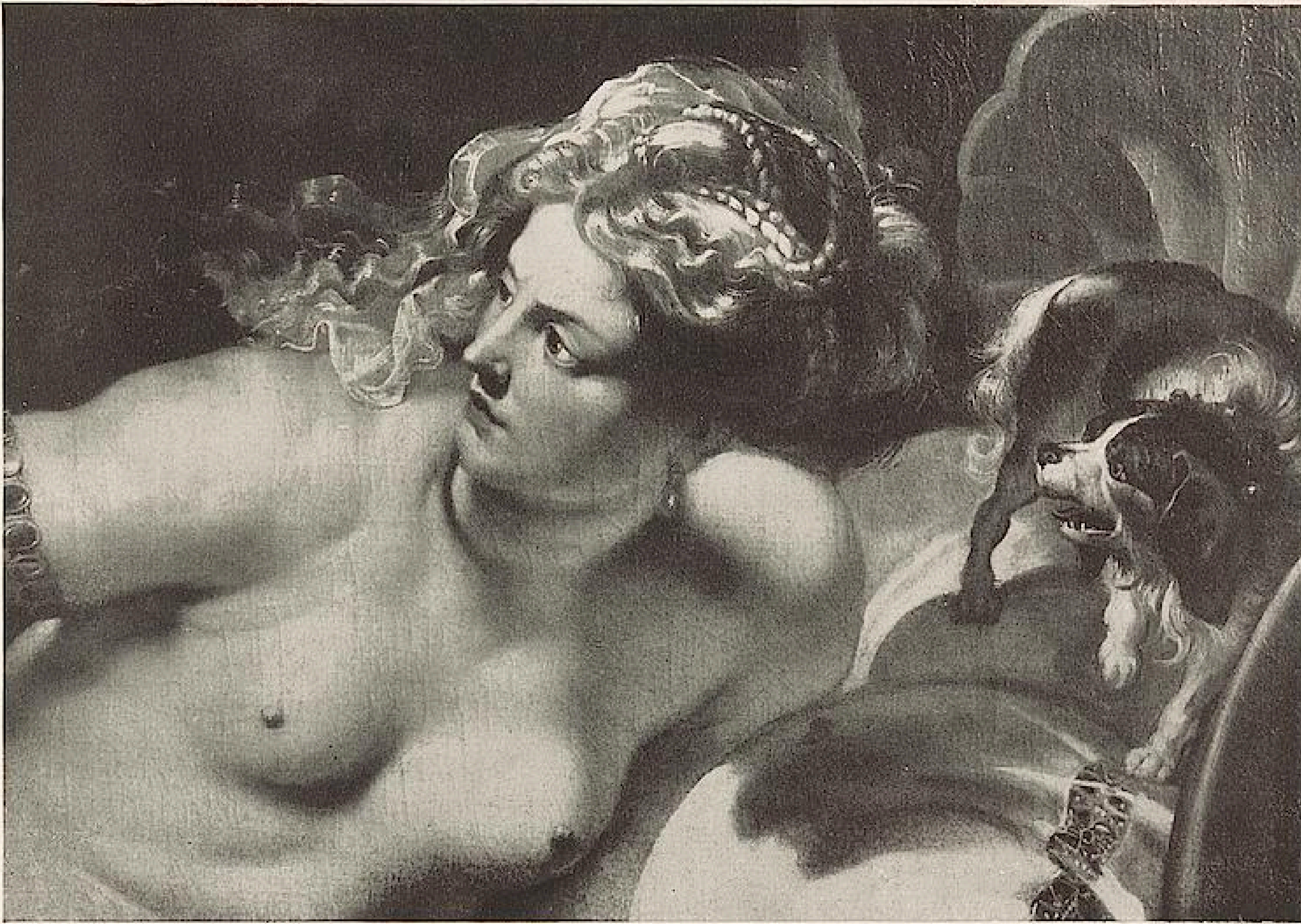
* Nach Feststellungen von Frau Dr. Henschel-Simon wurde das Bild im Jahre 1790 vom Schloß Berlin, zu dessen Galeriebestand es gehörte, ins Neue Palais nach Potsdam gebracht. Von hier kam es in den siebziger Jahren nach Hannover. Nach Rooses (Bd. IV, S. 24) gab es zwei Fassungen dieses Themas, von denen eine bereits im Inventar von Lunden, eines Schwagers von Rubens, das 1639/40 (also noch zu Lebzeiten des Künstlers) aufgestellt wurde, erwähnt.

** Herrn Dr. Ludwig Burchard, der meine Zuschreibung endgültig bestätigte, verdanke ich wertvolle Hinweise für die Interpretation des Gemäldes.

* Vgl. Oldenbourg: Rubens: Klassiker der Kunst. Bd. 5, Abb. S. 3, 29, 47.

** Wir bilden den Stich von C. Galle ab, da das bei Oldenbourg a. a. O. S. 30 abgebildete Gemälde nicht eigenhändig sein dürfte.

*** Vgl. hierzu auch die kürzlich von Longhi entdeckte und von Burchard eingehend behandelte „Heilige Nacht". L. Burchard: Alcuni dipinti del Rubens nel suo periodo italiano. Pinacotheca Luglio-Agosto. 1928 VI.



P. P. RUBENS, TARQUINIUS UND LUCRETIA. DETAIL DER LUCRETIA. ABB. 2

Diese für den Eingeweihten unverkennbaren Merkmale machen jedoch nicht das Wesen des Gemäldes aus. Was hier für Rubens spricht, ist in erster Linie die geistige Verarbeitung der Historie. Das Thema Tarquinius und Lucretia, motivisch und malerisch gleich reizvoll, ist vor und nach Rubens in allen Kunstzentren des damaligen Europa unzählige Male verarbeitet worden. Die Vorstellung des rauhen Kriegers, der eine hilflose Frau auf ihrem Nachtlager mit der Waffe bedroht, war allgemein verbreitet und geschätzt. Das Gewaltsame, Sadistische der Handlung, quellenmäßig belegt, reizte die höfischen Auftraggeber und ließ den Künstlern ungewöhnliche Freiheiten in der Darstellung. Die seelischen, innerlichen Konflikte der Szene wurden dabei selbst von großen Malern nicht berücksichtigt.

Um so auffallender ist es, daß das vorliegende Gemälde eben diese mehr intellektuell wahrnehmbaren als sinnlich greifbaren Argumente in stärkstem Maße aufweist. Es verbirgt sich dahinter eine überragend gebildete und feinfühlige Persönlichkeit, die dem in der Überlieferung verrohten Sujet allein dadurch wieder einen psychologischen Inhalt gab, daß sie den Text der römischen Quelle umfassend verdeutlichte. Es heißt bei Livius, Buch I, Kap. 58:

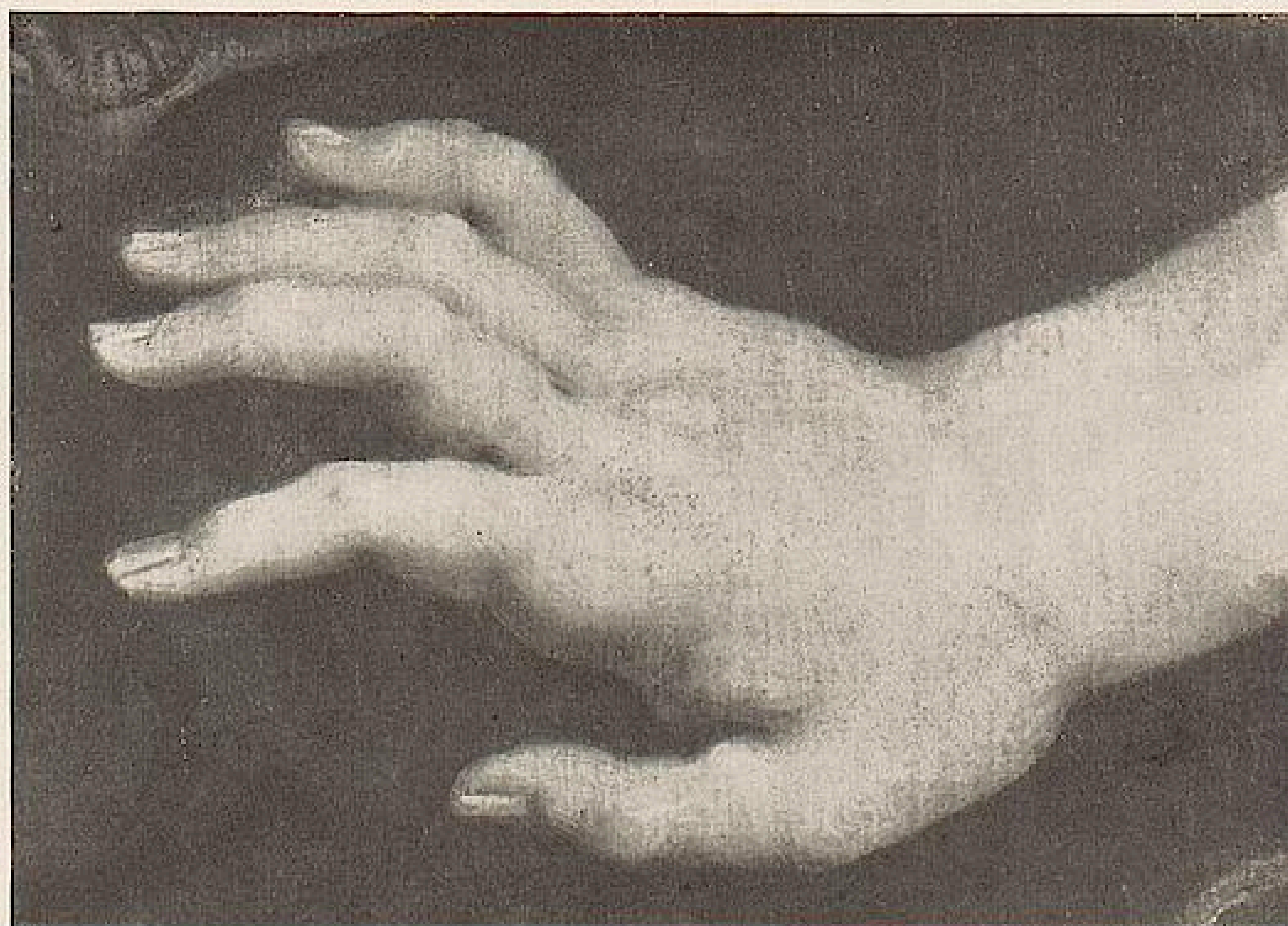
„. . . Als er nach dem Abendessen in die Gastkammer geführt war, ging er, sobald er es umher sicher und alle im tiefen Schlaf glaubte, von Liebe glühend, mit gezogenem Schwert zur schlafenden Lucretia, hielt sie, die linke Hand ihr auf die Brust gesetzt, nieder, und sprach: »Schweig, Lucretia! Ich bin Sextus Tarquinius, mit dem Schwerte in der Hand. Du bist des Todes, so wie du einen Laut von dir gibst.« Indes die aus dem Schlafe Auffahrende nirgends Hilfe, nur den Tod vor Augen sah, bekannte Tarquinius seine Liebe, flehte, wechselte mit Bitten und Drohungen und versuchte das weibliche Herz von allen Seiten. Wie er sie standhaft und selbst gegen Todesgefahr nicht wanken sah, ließ er mit der Furcht die Schande zugleich wirken. Wenn er sie ermordet habe, sagte er, wolle er einen erwürgten Sklaven nackend zu ihr legen, damit es heißen solle, er habe sie in diesem schmutzigen Ehebruch getötet. Als die Begierde, in ihrem Wahne Siegerin, den Widerstand der Tugend durch diese Drohung bezwungen hatte, und Tarquinius, stolz über seinen auf die weibliche Ehre gelungenen Sturm, wieder abgereist war, . . .“

Furcht und Liebe, Grausamkeit und Leidenschaft, sämtliche Stadien einer dramatischen Werbung sind dem klassischen Text gemäß im Bilde festgehalten und eben auf jenen Höhepunkt zugespitzt, der zwischen Entgegenkommen und Gewalt die Wage hält. Tarquinius, eine jugendliche, sympathische Gestalt (Abb. 5), hat sich der Lucretia genähert und wirbt mit Blick und Gebärde um ihre Gunst. Das Schwert hält er (entgegen allen anderen Darstellungen) auf dem Rücken versteckt, in äußerster innerlicher Spannung beobachtet er die Wirkung seines Vorgehens auf die überfallene Frau, die sich nicht verzweifelt wehrt oder gar in grotesker Gewaltszene aufschreit, sondern eher resigniert geschehen läßt, was im Augenblick für ihren und ihres Gatten Ruf noch die geringste Schmach bedeutet.

Das stumme Ringen der beiden Menschen ist in seiner verinnerlichten Darstellung noch äußerlich verstärkt durch



P. P. RUBENS, TARQUINIUS UND LUCRETIA. ABB. I
Größe: 190×215 cm



P. P. RUBENS, TARQUINIUS UND LUCRETIA. HAND DER LUCRETIA. ABB. 7

die beiden allegorischen Gestalten der Liebe und Grausamkeit. Während der schwebende Amor den König behutsam zu der Geliebten führt, treibt ihn die Furie (Abb. 6)* in seinem Rücken wild und rücksichtslos vor — so daß, unabhängig vom Schwerpunkt der Darstellung, die Triebkräfte der Handlung hier noch einmal zusammenfassend versinnbildlicht sind. — Diese Art dramatischer, auf einen Augenblick zugespitzter Darstellung ist in so genialer Weise nur von dem frühen Rubens angewandt worden. Als junger Diplomat in Italien, wo er mit den führenden Vertretern der Kunst und Wissenschaft in ständiger Fühlung war, hat er sich der Wiedergabe mythologischer, historischer und biblischer Szenen eben wegen ihrer geistigen Spannweite mit Vorliebe gewidmet. Wenn er sich damit auf der Höhe der humanistischen Gesinnung um 1600 befand, so vollzog er zugleich malerisch einen höchst bedeutsamen Wandel: er gab dem intelligenten, aber im Gestus sich verlierenden Manierismus dieser Jahre neue Schwerpunkte und klassische Gestaltungsmöglichkeiten. Später, als eine allgemeine Beruhigung und Wirklichkeitsbejahung die Kunst sättigte, wurde auch seine eigene Malerei zuständlicher und farbenfroher. Aber wenn wir das ungefähr zehn Jahre nach unserem Bild entstandene Gemälde der Münchener Pinakothek, darstellend Samson und Delila**, betrachten, so erkennen wir auch hier, abgesehen von Übereinstimmungen des Requisits (der Hund) und der Komposition die gleiche Intensität in der Fixierung des psychologischen Moments. Doch überwiegt bereits die Freude an der Drastik des Vorgangs, der antike Geist, der das Tarquiniusbild beseelt und als Zeiterscheinung besonders wertvoll macht, ist in der überragenden Könnerschaft des vlämischen Meisters aufgegangen.

Für die genauere Datierung ist ein Anhalt durch die Malweise gegeben. Es stellt sich heraus, daß das Gemälde einige schwache Stellen hat. Der Bett-Teppich rechts unten, das Gewand des Tarquinius, der herabhängende Fuß des Amor und einige andere Details sind unsauber und stumpf gemalt, so daß die Mitarbeit anderer Hände stark in Erwägung gezogen werden muß. Wahrscheinlich entstand das Gemälde also erst nach der Rückkehr des Rubens nach Flandern (1608) unter Zuhilfenahme von Schülern, wie sie bei späteren Bildern fast immer nachweisbar ist. Hierfür spricht auch die sinnliche, schon ausgesprochen vlämische Malweise einzelner unbedingt eigenhändiger Stellen, wie die Hände der Lucretia (Abb. 7), die mit anderen, noch akademisch glatten Stellen reizvoll kontrastiert.

Das Gemälde wird in der Bildergalerie in Sanssouci aufgehängt werden, die augenblicklich von Frau Dr. Henschel-Simon ihrem ursprünglichen Zustand wieder angeglichen und im Frühjahr dieses Jahres neu eröffnet wird.



P. P. RUBENS, TARQUINIUS UND LUCRETIA. FURIE. ABB. 6

* Diese Furie kehrt in ähnlicher Weise wieder im Hintergrund rechts auf der „Krönung des Tugendhelden" in München. Oldenbourg a. a. O., S. 56.

** Oldenbourg a. a. O., S. 235.



P. P. RUBENS, HERO UND LEANDER. DETAIL. ABB. 3
DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

MAILLOLS CÉZANNE-DENKMAL

VON

HERMANN GANZ

Vor kurzem erst hat das Cézanne-Denkmal von Maillol in den Tuilerien seinen endgültigen Platz erhalten: zu Füßen eines doppelten Treppenaufstieges hinter der ehemaligen Orangerie — dem heutigen Musée Monet —, in unmittelbarer Nachbarschaft der Place de la Concorde. Es ist, mit Maillols eigenem Ausdruck, „un lieu d'amoureux". Unter den obwaltenden Umständen hätte er sich selbst nichts Besseres wünschen können. Ein paar Schritte davon, im Gärtchen des Monetmuseums, steht übrigens nun auch ein anderer Akt von ihm: das sitzende Mädchen, das man vorher in dem einen Seerosensaale Monets sah.

Das Cézanne-Denkmal ist wahrscheinlich das bedeutendste Bildwerk, das Maillol bisher schuf, und eine der schönsten Einzelfiguren neuerer Plastik überhaupt. Man findet darin alle Vorzüge vereint, um deretwillen Maillol als der heimliche Kaiser heutiger Jugend gilt. Ohne das Putzige, das andere Akte seiner Hand nicht selten in die Sphäre des animalisch Molligen, des Puttenhaften, herabzieht. Hier ist jeder Zug bedacht und blüht doch im Ensemble herrlich auf. Das Akademische untadeliger Gestaltung wird klassisch, das klassisch Schöne wirkt wiederum naturhaft ungezwungen, weil es sinnlich unmittelbar empfunden ist, weil es sich mit der Notwendigkeit inneren Gewachsenseins wie eine reife Frucht legitimiert. Ein Meisterwerk, vor dem man sich nur wundert, daß es in unserer problematischen Zeit entstanden ist: des Schönsten würdig, was wir von den frühen Griechen kennen.

Diese lässig ruhende Frau, die den Loorbeer wie zur höchsten Weihe eines antiken Helden bereit zu halten scheint, ist fühlbar auf das Profil hin angelegt. Sie ist zugleich so angelegt, daß die Volumen in der Tiefenschichtung zu restloser Entfaltung kommen und daß alles sichtbar wird. Das war die eigentliche Fragestellung, wenn ich die tiefste Absicht richtig deute. Der Organismus des Oberkörpers mit den Armen spricht deutlich genug dafür. Aber auch die Haltung der Beine ist bezeichnend, um so mehr, als sie sich nicht so leicht ergab. Es wird erzählt, daß Maillol sich damit besonders lange aufgehalten hat, bevor er die einfache Lösung fand, den näheren Schenkel auf die Seite zu legen, so daß der andere für den gewollten Hauptblickpunkt gewonnen war.

„A CÉZANNE", liest man auf dem Sockel. Das ist der einzige sichtbare Zusammenhang mit der beabsichtigten Huldigung. Die Wirkung dieser Frauengestalt liegt in der reinen Erscheinung ihrer plastischen Existenz. Mir scheint, so feiern die Olympier ihresgleichen.

Das Werk beanspruchte ein Dutzend Jahre, bis es zu voller Reife gediehen war. Es ist auf private Initiative hin entstanden und war ursprünglich Aix-en-Provence zugedacht.



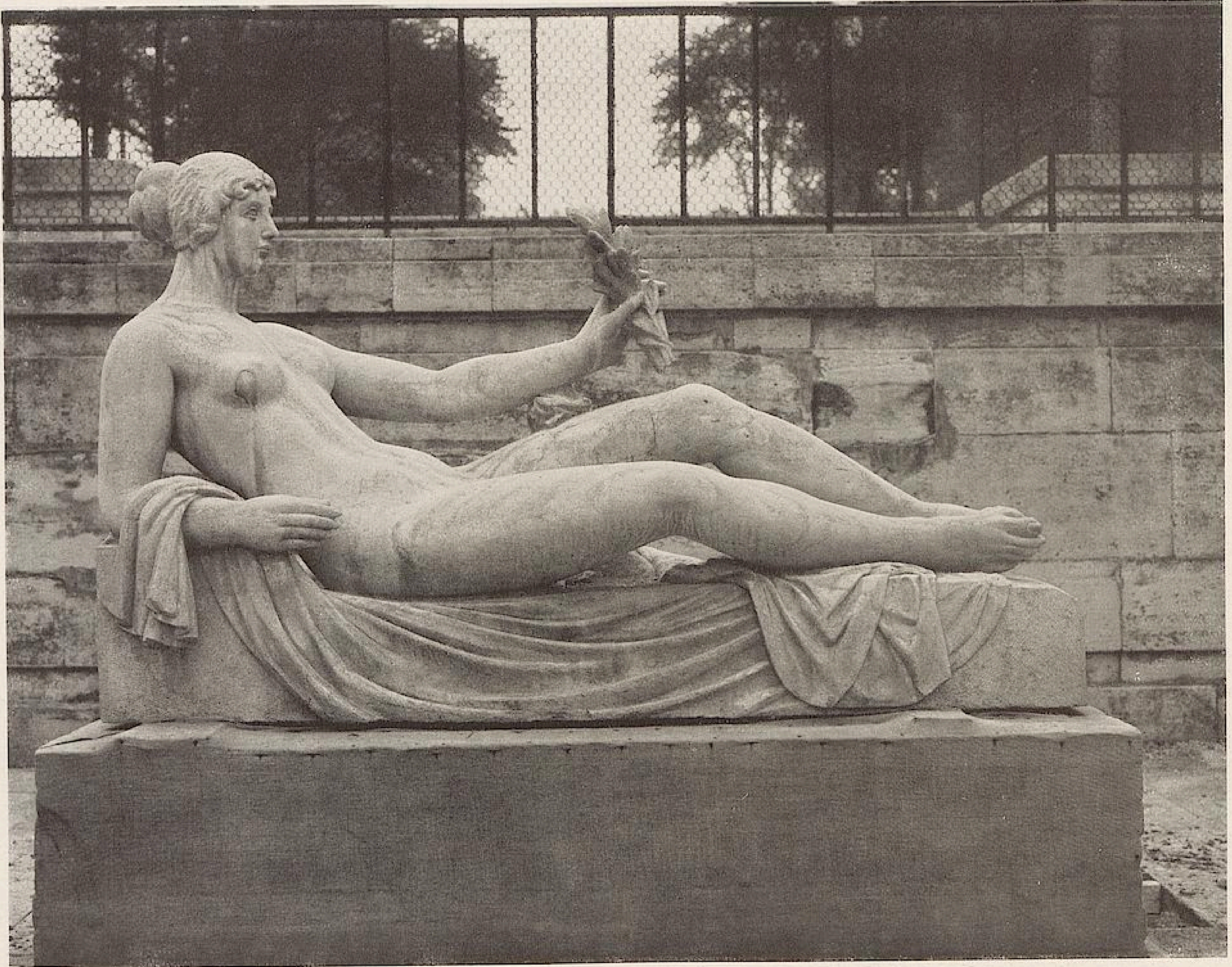
JUDITH UND HOLOFERNES. ABB. 4
STICH VON C. GALLE NACH RUBENS

Die biederen Landsmannen Cézannes schlugen das Göttergeschenk aus. Es scheint, daß man auch in Paris zuerst nichts Rechtes damit anzufangen wußte, trotz Maillols Vorschlägen und trotz der Zustimmung von Herriot, zu dem er schließlich Zuflucht nahm. Man schob es wie ein rechtes Aschenbrödel lange Zeit umher und wechselte drei-, viermal den Platz. Zuletzt stellte man es in einem Winkel in den Tuilerien kalt, der zur Befriedigung verschwiegener Bedürfnisse wie gemacht erscheint und der darum an schönen Tagen bei Kindermädchen und ihren Pflegebefohlenen besondere Bevorzugung genießt. Der nicht ohne Hartnäckigkeit verfolgte Wunsch von „Kunst und Künstler", die öffentliche Aufstellung des Denkmals auf seine Art zu feiern, brachte offenbar die Angelegenheit erneut ins Rollen. Plötzlich gelang, was Bildhauer und Minister gar versagt geblieben war. Und nun glänzt wie ein Wunder in der milden Wintersonne, was den Ruhm des einen wie des andern in Tausenden wachhalten wird.



CHARLES DESPIAU, BILDNISBÜSTE DER FRANZÖSISCHEN SCHAUSPIELERIN MARIE LANI

AUSGESTELLT IN DER BRUMMER GALLERY, NEW YORK



ARISTIDE MAILLOL, DAS CÉZANNE-DENKMAL IN PARIS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



EDWIN SCHARFF, LIEBESPAAR. GIPSMODELL FÜR MARMOR
AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

EDWIN SCHARFF

ZUR AUSSTELLUNG BEI PAUL CASSIRER

VON

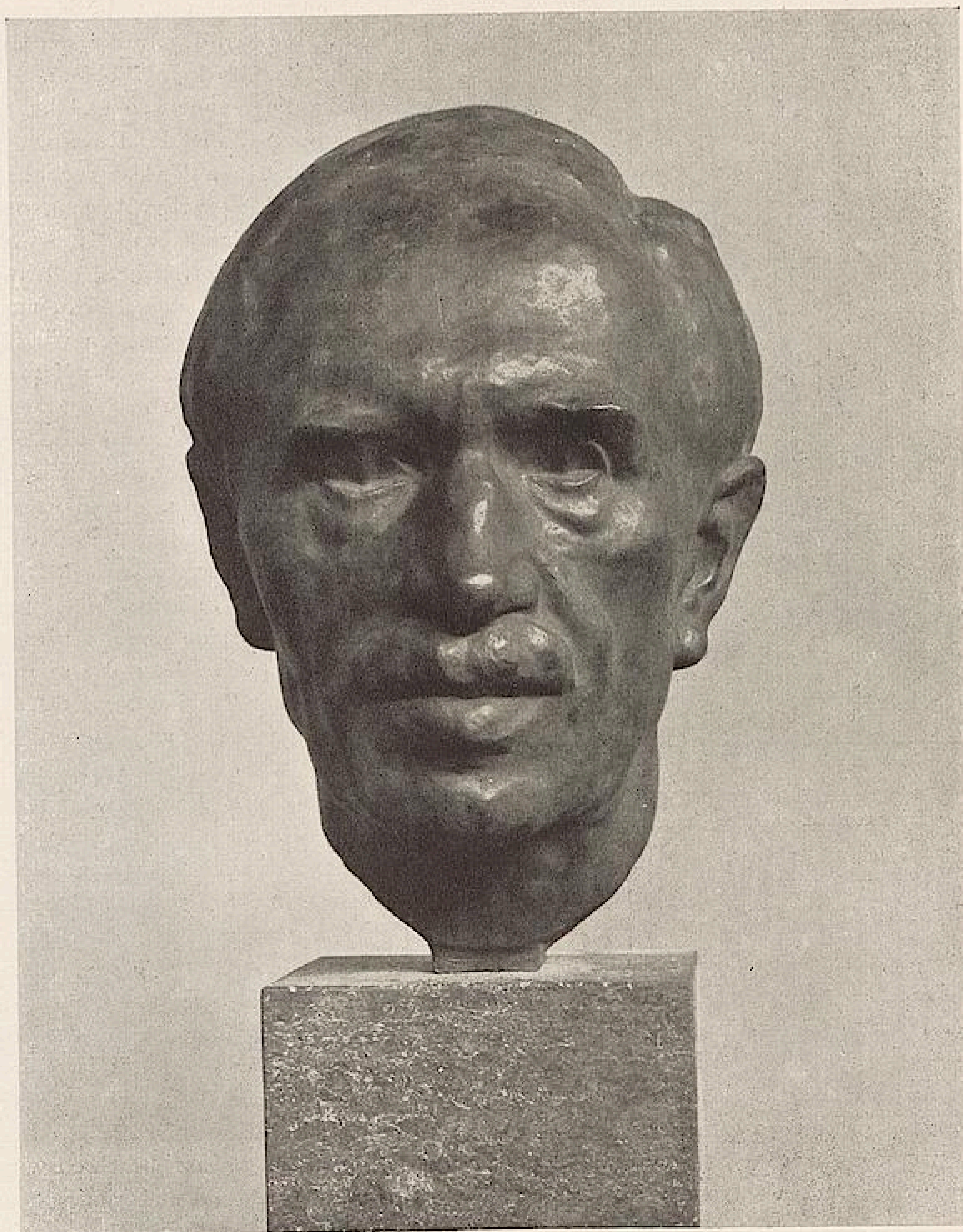
CURT GLASER

Nach längerer Pause zeigte Edwin Scharff eine Reihe neuer Skulpturen im Kunstsalon Paul Cassirer. Die Arbeit dieses Bildhauers überzeugt durch die formale Geschlossenheit, die vor allem seinen Bildnisbüsten eine eindrucksvolle Haltung sichert. Die natürliche Erscheinung eines menschlichen Kopfes wird in reine plastische Form übersetzt. Jenseits der Wirklichkeit der Natur ersteht eine neue, in ihrem Bereich überzeugende Wahrheit, wenn etwa der charaktervoll eigenartige Gelehrtenkopf Heinrich Wölfflins auf eine Formel zurückgeführt wird, die in ihrer haarscharfen Prägnanz bis zur Grenze des Möglichen getrieben erscheint, als Porträt aber kaum zu übertreffen sein dürfte.

Die Tessenowbüste ist einfacher als die — wenn man will, fast überspitzte — Wölfflinbüste. Hier ist auf jeden Rest dekorativer Wirkung, die Scharff in seiner Münchener Zeit zuweilen suchte, Verzicht geleistet, der Kopf ist in seinen formalen Komponenten überraschend klar gebaut, und er ist zugleich vollkommen lebendig in jener Art der Ähnlichkeit, die man von dem guten Porträt zu erwarten berechtigt ist. Es gibt Frauenbüsten von Scharff, wie die der Frau von Hoboken und der Frau Hugo Simon, die das schwierige Problem mit gleicher Konzentration lösen. Man erinnert sich angesichts dieser Köpfe des Films der „schaffenden Hände", in dem Scharffs Arbeitsweise gezeigt wurde, die Arbeitsweise

eines echten Bildhauers, der nicht von außen nach innen, sondern von innen nach außen arbeitet, indem er die amorphe Masse des Tones allmählich immer deutliche, kennbare Formen annehmen läßt.

Diese gleichsam naturgemäße Entstehung sichert den großen Freifiguren Scharffs ihren blockhaften Zusammenhalt und spricht sich gefühlsmäßig aus in der Befangenheit ihrer Bewegung, die dem „Liebespaar“ ebenso den Charakter gibt wie der „Stehenden Frau auf dem Reliefblock“. Man glaubt in der formalen Gebundenheit dieser Figuren den Prozeß ihres Werdens selbst mitzuerleben, der an einer Stelle unterbrochen wird, an dem der plastische Zusammenhalt, der in der Urform des Blockes am stärksten gewesen, noch nicht durch ein Übermaß an Einzeldurchbildung gestört wurde.



EDWIN SCHARFF, BÜSTE HEINRICH TESSENOW. BRONZE

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

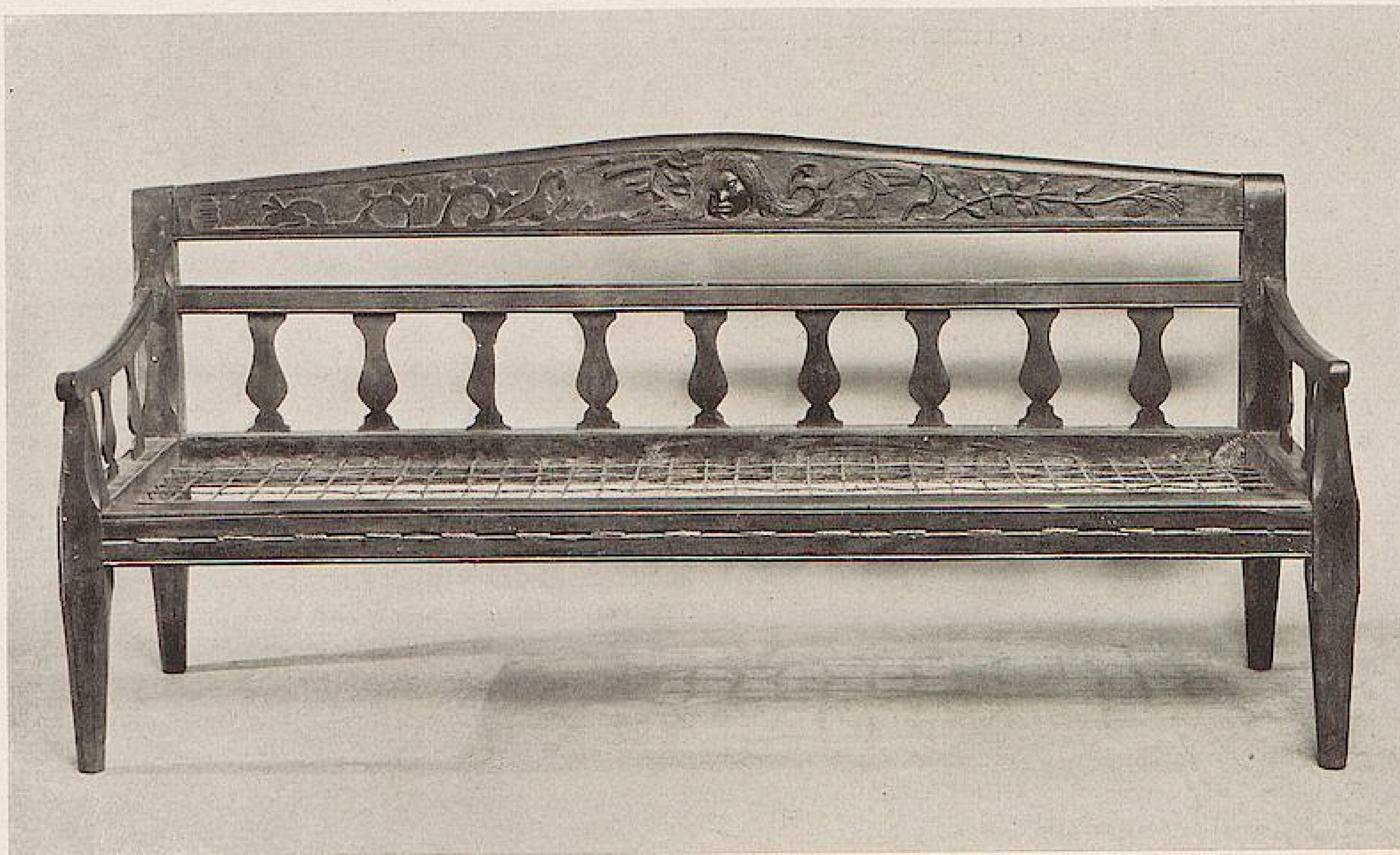


EDWIN SCHARFF, BÜSTE FRAU HUGO SIMON. GEBR. TON
AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

DAS „PROBLEM" DOSSENA

Wenn eine Zeit wie das neunzehnte Jahrhundert nacheinander verschiedene Kunststile wiederholt, so ist das schon ein bedenkliches Merkmal, wenn aber ein Einzelner heute nebeneinander verschiedene Stile spiegelt, so ist er weder ein Künstler noch ein Revenant, sondern ein Virtuose, ein Varietist, ein Kunststimmenimitator. Es gibt also kein „Problem" Dossena, wenn auch die amerikanischen Museen getäuscht werden konnten, wenn auch im Katalog der Berliner Ausstellung Dr. Cürlis die schönsten Erklärungen und Entschuldigungen für diese „schaffenden Hände" findet. Hier gibt es weder Kunst noch künstlerischen Standpunkt. So man es nicht weiß, lese man in Eudels klassischem Buch „Le truquage" nach, wie alt dies Können ist, das der geistigen Kopie nicht nur den alten Stil, sondern auch die Patina, den Bruch, den Farbrest, die Inschrift, den echten alten Zustand auf Vorder- und Rückseite verschafft, und dem Kunsthandel mit und ohne Auftrag eine Ware liefert, die den Fachmann verwirrt und den Sammler täuscht. Der Fehler liegt freilich nicht nur beim Händler, sondern auch bei dem, der „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt", noch im Museum dem Starsystem huldigt, nicht den Kunstwert, sondern den Namen und seinen Handelswert kauft und im Vertrauen auf Expertise, Herkunft und „Tulpenpreis" seltene Stücke findet, die auf ihn gewartet haben sollen. Die Reihe der berühmten meisterlichen Täuschungen — ich erinnere nur an den Amor Michelangelos, an die Benivienibüste Bastianinis, die Tiara des Saitaphernes, an den Fund von Glozel und andere — ließe sich von der Antike bis heute reizvoll zusammenstellen. Der in Rom lebende Cremoneser, der statt alter Geigen nun alte Marmor-, Holz- und Terrakotta-Plastiken der Antike, der Gotik, der Renaissance macht, ist also kein Problem. Das Problem, das uns angeht, liegt anderswo und liegt tiefer. Es gibt nur zwei Berufe, die das Revenant-Talent, das Fühlen, Wissen, Können der Vergangenheit brauchen, besitzen dürfen und sollen: der Restaurator und der Kopist. Der Restaurator, damit er die Kunstwerke der Vorzeit retten, schützen, erfrischen, erhalten, das heißt restaurieren kann — beileibe nicht, um sie mit täuschender Meisterschaft zu ergänzen wie der berühmte André oder wie unser Hauser; der Kopist, damit er mit allem Wissen und Können nach sterbenden, geraubten, verkauften, versteckten und abseitigen Kunstwerken das schaffe, was kein Künstler, kein Gelehrter, kein Photograph schaffen kann, die wissenschaftliche Kopie. Ich kann die Aufgaben und Probleme der wissenschaftlichen Kopie hier leider nicht erörtern, es sei nur gesagt, daß uns in Deutschland gerade das fehlt, was Rußland für seine nationale Kunst und Kunstwissenschaft geschaffen hat: die staatliche Kopistenschule, die in enger Verbindung mit der Restauratorenschule, mit Denkmalpflege und Universität das technische Können und Wissen den Kopisten und Restauratoren, den Gelehrten und Museumsbeamten vermittelt und auf Grund dieses Könnens die wissenschaftliche Kopie schafft, die für die Lehrsammlung, für das Kopien- und Schulmuseum, für Wanderausstellung und Transport die wissenschaftlich und national wichtigen Kunstwerke in Originalkopien darstellt. Die Idee Bunsens für Berlin, der Gedanke des Freiherrn v. Aufseß für Nürnberg, das Museum Ramboux in Düsseldorf, der Plan des geistvollen Louis Blanc für Paris waren oder wären für die Wissenschaft von höchstem Wert. Deshalb sind auch die ersten Versuche einer wissenschaftlichen Kopie in der Hamburger Kunsthalle höchst beachtenswert. Wenn das Talent Dossenas fruchtbar und sinnvoll werden soll, gibt es nur einen Weg: ihn als staatlichen Kopisten anzustellen, als Lehrer, Techniker, Meister für wissenschaftliche Kopie. Hier wäre seine unselige Nachahmungsgabe, sein Können und seine Schnelligkeit am Platz, hier würde seine Not zur Tugend, zum Segen der Sammler und Museen, und diese Art „schaffender" Hände wäre es wert, beachtet zu werden. Wenn die Ausstellung Dossena im Verein Berliner Künstler den Museen und ihren Behörden den Wunsch nach der dringend notwendigen Kopisten- und Restauratorenschule, nach der wissenschaftlichen Kopie und nach der Kopiensammlung schärfen würde, dann hätte sie auch das Verdienst, nicht nur zur Diskussion gerufen, sondern diese Diskussion erfolgreich beendet zu haben.

Eberlein.



BANK MIT SCHNITZEREIEN VON PAUL GAUGUIN. ERWORBEN VON DER WELTREISENDEN CORA BURNETT IN TAHITI
AUSGESTELLT IN DEN AMERICAN ART ASSOCIATION ANDERSON GALLERIES, NEW YORK

NEUES AUS AMERIKA

Die erste Ausstellung des neu gegründeten Museum of Modern Art wurde in einem Monat von 47000 Personen besucht. Von einer diesem Museum feindlich gesinnten Seite wurde aber darauf hingewiesen, daß die Sargent-Gedächtnisausstellung (Grand Central Art Galleries) in fünf Wochen von 90000 Personen besucht worden sei, von denen 60000 einen Dollar Eintrittsgeld bezahlt hätten. Der Amerikaner mißt jeden „success" an Zahlen, auch bei Dingen, die nichts mit Zahlen zu tun haben. Darum müssen im Metropolitan Museum alle Besucher durch einen Kontrollapparat, auch die Unmassen von kleinen Schulkindern. So kommen günstige Statistiken zustande.

In den Fifty-Six-Street-Galleries (einem neuen Kunsthaus, das durch drei Stockwerke geht und einer Bronzegießerei gehört) sind die Büsten Despiaus aus der Sammlung Frank Crowninshield ausgestellt.

Ein Bild Lautrecs, „Jane Avril, Moulin rouge verlassend", ist von de Haucke & Co. Inc. an einen englischen Sammler verkauft worden.

Bei Reinhardt gab es eine Ausstellung von Stilleben und Blumenstücken moderner Franzosen.

In den A. A. A. A. Galleries wurde ein Seidenbrokat-Vorhang aus dem Jêho-Winterpalast der ehemaligen Kaiser von China versteigert. Er ist etwa 8 : 3 Meter groß. Er soll während des Bürgerkrieges von dem General Feng-yuehsiang geraubt worden sein.

Die Balzac Galleries bringen eine umfassende Ausstellung von 33 Bildern Moise Kisslings. Kissling ist 1891 in Krakau geboren, kam 1910 nach Paris, ist jetzt französischer Staatsangehöriger und war eng mit Modigliani befreundet. Es wird in derselben Galerie eine Ausstellung von Zeichnungen Rodins folgen.

Brummer zeigte im Dezember 28 Bilder von Othon Friesz.

Hermann Post (New York).

FLÄMISCHE PRIMITIVE BEI KLEINBERGER IN NEW YORK

Eine Leihausstellung von sechsundachtzig altniederländischen Gemälden, die in der Galerie Kleinberger in New York veranstaltet wurde, zeigte den neuerworbenen Reichtum Amerikas an flämischen Primitiven. Mit wenigen Ausnahmen sind diese Bilder erst in der Nachkriegszeit aus europäischen in amerikanische Privatsammlungen gelangt. Die Sieger-Länder England und Frankreich haben kaum weniger von ihren Kunstschätzen verloren als Deutschland, das allerdings für diese Ausstellung einen besonders starken Prozentsatz der wertvollsten Stücke hergeben mußte. Aus Wörlitz kamen das wunderbare Frauenbildnis des Roger ebenso wie das Madonnenbild Memlings in die Sammlung Mellon. Die beiden Halbfigurmadonnen des Bouts aus Sigmaringen gehören heute den Herren Bache und Rosenfeld. Herr Edwards besitzt die beiden Flügeltafeln von Memling aus dem Weimarer Schloß. Ebendaher stammt das prachtvolle Männerbildnis des Joos van Cleve, das heute bei Bache hängt. Den Flügelaltar mit der Geburt Christi von Gerard David aus der Sammlung Kaufmann besitzt jetzt Michael Friedsam, der auch das Selbstporträt des Mabuse aus der gleichen Sammlung sein eigen nennt. Mit solchen Erwerbungen ist der amerikanische Besitz an altnieder-



EDOUARD MANET, FLIEDER UND ROSEN

AUSGESTELLT BEI M. KNOEDLER & CO., NEW YORK

ländischen Gemälden, der vor dem Kriege noch recht gering war, ansehnlich gewachsen. Die Ausstellung wird dazu beitragen, die Vorliebe der Sammler für diese Kunstgattung noch zu stärken und den Prozeß der Abwanderung nicht in öffentlichen Sammlungen vor dem Verkauf gesicherter Bilder aus Europa zu beschleunigen.

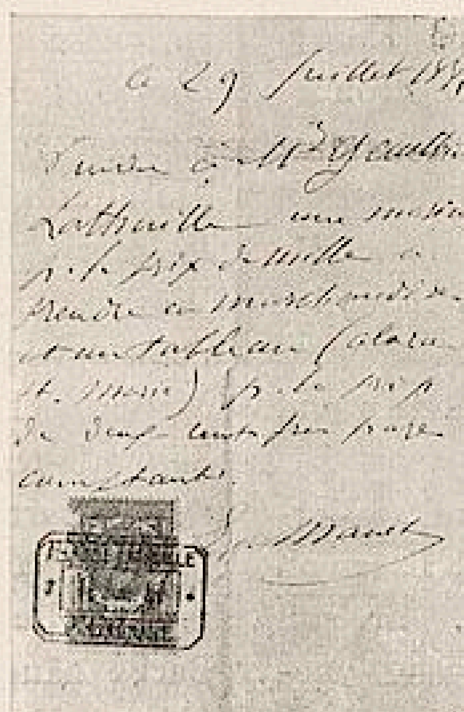
MÜNCHEN

Die Ludwigs-Galerie veranstaltete eine recht gelungene Ausstellung von auserlesenen, zum Teil in München bisher noch nicht gezeigten Werken von Hans Thoma. Aktueller war eine Ausstellung vorwärtsstrebender Münchner Maler in der Galerie Caspari, wo Willi Preetorius, A. Burkhardt, Max Rau, W. P. Schmidt und Jakob Carlo Holzer sich zu einer Kollektiv-Schau vereinigt hatten. Leider kann man nicht behaupten, daß aus diesem Quintett eine Stimme besonders aufgefallen wäre. Fast alle scheinen gleichmäßig von Hofer- und Cézanne-Erinnerungen angeregt. Man verspürt das Streben, eine starke, tiefleuchtende Malerei zu geben, ohne daß im Format und im Kolorit bisher etwas Zwingendes erreicht worden wäre.

Die in Zürich gezeigte Ausstellung „Wege abstrakter Malerei" hat das Graphische Kabinett sich vor Berlin zu sichern gewußt. Diese Schau — der eine gleichgesinnte bei den „Juryfreien" parallel läuft — ist äußerst aufschlußreich. Man erkennt heute, wie sehr die Arbeiten der älteren Gruppe bzw. ältere Arbeiten von Künstlern, die sich wie Kandinsky entwickelt haben, namentlich fast alle Bilder von den Anfängen der abstrakten Malerei bis etwa 1914 doch noch mit der alten Form des Tafelbildes zusammenhängen, für uns heute sensualistischer wirken, als wir dies vor zehn Jahren geglaubt hätten. Die neueren Arbeiten sind viel mehr dienende Glieder einer Architektur, mögen sie auch durch ihren farbigen oder zeichnerischen Charakter entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung des Raumes haben, den sie schmücken sollen. Diese neueren Schöpfungen besitzen somit einen viel stärkeren tektonischen, bzw. im besten Sinne des Wortes kunstgewerblichen Charakter. Die hervorragendsten Vertreter der abstrakten Malerei beweisen mit ihren Werken, daß man gewiß hier von einem internationalen Stil reden kann, der aber doch in den Werken der einzelnen Persönlichkeiten durchaus national abgewandelt wird. A. L. M.

MAX OSBORN

Der Berliner Kunstschriftsteller Max Osborn wird am 10. Februar sechzig Jahre alt. Seine Haupttätigkeit liegt in den Kunstkritiken der Vossischen Zeitung. Sachlich fühlt er sich selbst in vielem als Gegner dessen, was in „Kunst und Künstler" vertreten wird und er macht daraus nicht Hehl. Sachlich sind auch wir oft mit ihm nicht einverstanden. Die Differenz besteht vor allem darin, daß Osborn unbedingt an Entwicklung glaubt und aufmerkt, wo immer er Bewegung sieht, daß wir aber nur das Kunstwerk als selbständigen, von der Nabelschnur gelösten Organismus anerkennen. Das sind verschiedenartige Grundeinstellungen. Sie dürfen nicht hindern und haben nie gehindert zu würdigen, mit wieviel Unermüdlichkeit Osborn seit dreißig Jahren für alles eintritt, was ihm gut und vorausweisend erscheint, mit welchem Elan er seine Überzeugungen ausspricht, wie großherzig er jungen Künstlern ein Förderer ist, und mit welcher Widerstandskraft seine Natur das Schnelltempo der Tagespresse aushält. Als Rheinländer bringt Osborn jenes Maß von Optimismus mit, das die Tagespresse fordert. Neben seiner Tätigkeit als Kritiker ist er hervorgetreten als Verfasser und Herausgeber von Kunstbüchern, die den soliden Kunsthistoriker verraten. Die Summe der Leistung ist umfangreich. Und sie wird immer umfangreicher werden, da dem Sechziger Ermüdung nirgends anzumerken ist. K. Sch.



QUITTUNG MANETS
ÜBER DEN VERKAUF ZWEIER BILDER
(Siehe Text Seite 206)

DIE VAN GOGH-AFFÄRE

AUS EINER IM JAHRE 3200 ERSCHIENENEN KUNSTGESCHICHTE

. . . . Ob ein Maler namens van Gogh in Wirklichkeit gelebt hat, kann nach dem heutigen Stande der Wissenschaft nicht für ausgemacht gelten und wird vermutlich niemals mit Sicherheit festgestellt werden. Schon Meier-Graefe, der zu seiner Zeit als Autorität galt, scheint ihn mit einem Künstler namens Vincent verwechselt zu haben, von dem wir noch einige signierte Bilder besitzen. Während aber für Vincent sich keine Nachrichten erhalten haben, werden über besagten van Gogh einige sehr merkwürdige Geschichten erzählt, die stark legendenhaften Charakter tragen und die Wahrscheinlichkeit, daß sie sich auf eine historische Persönlichkeit beziehen, außerordentlich gering erscheinen lassen. So wird unter anderem berichtet, van Gogh habe als Wanderprediger unter den Bergarbeitern, die damals gezwungen waren, im Innern der Erde zu arbeiten, eine Sekte begründet, deren Anhänger sich verpflichten mußten, sich mit einem Messer, das sonst zum Bartscheren diente, ein Ohr abzuschneiden. Es ist ein Porträt erhalten, das den Maler mit verbundenem Gesicht, angeblich nach Vollzug dieser rituellen Operation, darstellen soll. Eine Überlieferung, nach der van Gogh im Wahnsinn geendet habe, wird allgemein als apokryph angesehen, da sich diese Legende mit besonderer Vorliebe in früherer Zeit an das Auftreten außergewöhnlicher Persönlichkeiten heftete.

Über die Frage der Eigenhändigkeit der dem Maler zugeschriebenen Bilder sind schon wenige Jahrzehnte nach seinem Tode sehr heftige Streitigkeiten entbrannt. Die Form der Nachrichten läßt darauf schließen, daß auch diese Vorgänge, wenn ihnen wirkliche Ereignisse zugrunde liegen sollten, jedenfalls sehr bald ins symbolisch Allgemeingültige umgedeutet wurden. Die Personen, die als Spieler und Gegenspieler in diesem Streite auftreten, tragen nicht Eigennamen, sondern werden nach ihrer Funktion benannt, wie dies in den früheren Epochen der Erdgeschichte überhaupt üblich gewesen ist. Die erste dieser offenbar fingierten Persönlichkeiten ist der sogenannte Kenner, der den Namen de la Faille trägt. Faille bedeutet so viel wie Fehler, das Adjektiv Faillible meint jemanden, der sich täuscht. Faillite ist gleichbedeutend mit Pleite. Der Sinn ist also klar: der Kenner ist derjenige, der sich täuscht. Es ist hierzu zu bemerken, daß man in jener Zeit, als die Herstellungsverfahren für Kunstwerke noch in den primitiven handwerklichen Formen verharrten, durch genauen Vergleich der Bilder feststellen zu können glaubte, von welchem Maler jedes von ihnen herrührte. Es wurde sehr großes Gewicht darauf gelegt, den Namen des Verfertigers eines Kunstwerkes kennen zu lernen, was offenbar im Zusammenhang steht mit dem damals noch weitverbreiteten Glauben an einen persönlichen Gott, der die Welt in sechs Tagen hergestellt haben sollte. Nun waren etwa vierzig Jahre nach dem Tode des angeblichen van Gogh alias Vincent mehr als sechshundert Bilder bekannt, die als Werke seiner Hand bezeichnet wurden. Anderseits wurde behauptet, der Maler habe im ganzen nur etwa vier Jahre an der Mehrzahl dieser Bilder gearbeitet. Hier liegt ein offenkundiger Widerspruch vor, weil nach der durchschnittlichen Herstellungszeit handgemalter Ölbilder, die auf zwei Wochen berechnet wird, in vier Jahren nicht mehr als etwa hundert Bilder entstanden sein konnten. Der obengenannte Faille übernahm nun die Aufgabe, zuerst die sämtlichen Bilder van Goghs in einem Katalog zu beschreiben und hierauf im Abstande von immer genau einem Jahre jeweils hundert Bilder in einem Nachtrage zu seinem Werke als Fälschungen zu bezeichnen, bis die Wahrscheinlichkeitszahl der von van Gogh selbst hergestellten Bilder erreicht war.

Diejenige Person, die für die Herstellung der übrigen Bilder verantwortlich gemacht wurde, heißt in der Überlieferung Wacker. Der Name bedeutet in der germanischen Ursprache tüchtig, tapfer mit dem Nebensinn ethischer Qualität. Der Sinn dieses Namens ist nicht ganz leicht zu verstehen. Es soll wohl einerseits auf die Tüchtigkeit der Arbeit hingewiesen werden, anderseits hat der „Wackere" seinen Mitmenschen einen guten Dienst erwiesen. Da der angebliche van Gogh zu früh gestorben war, um der Nachfrage nach seinen Bildern zu genügen, opferte er „wacker" seine eigene Persönlichkeit, um sich mit der Herstellung von Bildern zu befassen, die unter dem Namen eines anderen gingen. Nachdem er anfangs verfolgt und bedroht wurde, scheint man seine Verdienste eingesehen zu haben. Wenigstens ist nichts überliefert, wonach man annehmen müßte, daß Wacker etwa wegen Betruges bestraft worden wäre. Auch hier handelt es sich offenbar um symbolische Andeutungen, die auf einen allgemeinen Meinungsumschwung jener Zeit hinsichtlich der sogenannten Echtheitsfrage hindeuten. Daß nicht eine historische Persönlichkeit, sondern eine Figur der Legende gemeint ist, geht übrigens auch schon daraus mit Sicherheit hervor, daß die ungeheure Masse sogenannter falscher Bilder unmöglich von einem einzigen Menschen hergestellt sein konnte.

Zwischen Faille und Wacker entspinnt sich nun der große Kampf, in dem endlich die dritte legendäre Persönlichkeit auftritt, die nicht mehr mit dem Reiche der Kunst, sondern mit dem der Justiz verbunden wird. Wie in vielen alten Märchen, so entscheidet auch hier am Ende der weise Richter kraft der göttlichen Allmacht und des göttlichen Allwissens, die ihm beigelegt werden. Die legendenhafte Konstruktion wird offenkundig, wenn die letzte Entscheidung über echt und falsch in die Hände eines Mannes gelegt wird, der den Namen Justi trägt.

Der Gegenstand des Streites erscheint heute unwesentlich, da unsere Apparate auf automatischem Wege Bilder in jeder beliebigen Art und Zahl herstellen und vervielfältigen, die Frage nach einem persönlichen Verfertiger also belanglos geworden ist. Dieser Kampf zwischen der Fehlbarkeit des Kenners und der Tüchtigkeit des Fälschers, der nur durch die höchste Einsicht der Gerechtigkeit entschieden werden kann, gewährt aber einen hochinteressanten Einblick in die Anschauung vom Wesen des Kunstwerks, die unsere Vorfahren des zwanzigsten Jahrhunderts beherrscht hat.



Purrmann, Spiegel und Kardorff sind einen Sommer zusammen in Porto d'Ischia, sie bewohnen da gemeinschaftlich ein reizend gelegenes Haus, von dem man einen herrlichen Blick über den ganzen Hafen und die Stadt hat. Es ist Anfang September und fürchterlich heiß.

Purrmann verläßt bei Tage nie das Haus, kaum daß er zu den Malzeiten aus seinem Zimmer herauskommt. Er hat herausgefunden, daß er nur sechs Schritt von seinem Bett, auf dem er immer liegt, wenn er nicht malt, zu gehen braucht, in der Richtung auf sein Balkonfenster, um die schönsten und mannigfaltigsten Motive zu haben. Die Aussicht vom Balkon nach links: Blick über den Ausgang des Hafens, geradeaus: die Aussicht auf den Hafen mit ungezählten Segelschiffen, nach rechts: das Panorama der ganzen Stadt. Tritt er etwas zurück, so ergeben sich aus der Umrahmung des Balkonfensters und des Gitters neue Motive. Schließlich an seinem Bett: das Interieur mit dem Durchblick des Balkonfensters: sein Lieblingsmotiv. Mal ist es die rechte Zimmerecke mit dem Durchblick links, mal die linke Zimmerecke mit dem Balkonfenster rechts, mal mit, mal ohne Figur am Fenster. Dazu kommen noch die verschiedenen Variationen je nach dem Stand der Sonne, mal vormittags, mittags oder abends, die die Zahl der Bildmöglichkeiten verdreifachen.

Purrmann ist begeistert, nie in seinem Leben hat er so mannigfaltige und bequem zu erreichende Motive gehabt. „Und alles kaum sechs Schritt von meinem Bett", wiederholt er strahlend.

Kardorff wagt sich trotz der Hitze in den Vorgarten des Hauses, der am Hafen liegt, geht auch manchmal auf die an das Haus grenzende Terrasse, um von da zu malen.

Der unternehmendste aber ist Ferdinand Spiegel. Er macht weite Touren und schon seine Ausrüstung ist imponierend. Statt eines Malkastens hat er auf dem Rücken einen großen bajuvarischen Rucksack, in den er Pinsel und Farben, einen Klappstuhl, einen Malschirm und seine Staffelei verstaut hat. Auf dem Rucksack aufgeschnallt eine Riesenpalette von Münchener Ausmaßen, einen handfesten Gebirgsstock in der Rechten, zwei bespannte Blendrahmen in der Linken, so schreitet er mutig und entschlossen jeden Morgen an die Arbeit. Staunend, voll Bewunderung und Neid vor so viel sportlicher Energie sehen die beiden Zurückbleibenden ihn abmarschieren.

Nur die Ausrüstung gibt ihnen Anlaß zu spöttischen Bemerkungen, namentlich die überlebensgroße Palette ärgert sie.

Eines Tages kann nun Purrmann sich nicht mehr zurückhalten und fragt Spiegel, wozu er sich denn immer mit dem Riesending von Palette abschleppe. So eine große Palette sei ein Unfug. Spiegel antwortet, nur mit einer so großen Palette könne man gut malen. Die beiden anderen widersprechen und Purrmann beweist klipp und klar an der Hand von Selbstporträts alter Meister, daß diese nie so große Paletten gehabt hätten. „Ach, des is aber schad'!" ist die verblüffende Antwort Spiegels. „Wie so schad'?" fragt Purrmann verdutzt. „Na wie gut hätten die alten Meister erst gemalt, wenn sie so 'ne große Palette gehabt hätten wie ich."

*

Jakob Burckhardt hatte sich nach langem Widerspruch von seinen Schülern überreden lassen, sich einmal photographieren zu lassen. Die Schüler sagten dem Photographen Tag und Stunde und beschworen ihn, sich frei zu halten. Es erschien zur rechten Zeit beim Photographen ein etwas kümmerlich aussehender, sehr einfach gekleideter Mann und sagte: „Ich möchte mich photographieren lassen." „Das geht jetzt nicht," antwortete der Photograph, „ich erwarte einen sehr berühmten Professor." Worauf sich Jakob Burckhardt still und schnell entfernte.

*

Max Slevogt erzählt: „Ich stand als junger Maler mit einem meiner Lehrer vor dem Bamberger Dom. Bildhauer waren gerade beschäftigt, von einigen der Statuen und Köpfen die Oberflächen abzureiben und abzuklopfen, um die alten Skulpturen so zu «reinigen» und zu «restaurieren». Mein alter Lehrer kicherte und sagte: «Sehen Sie mal, die Schafsköpfe glauben, die Kunst stecke in den Gestalten innen drin. Die Kunst sitzt aber gerade in der Haut, auf der Oberfläche»."

*

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JANUAR, AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER



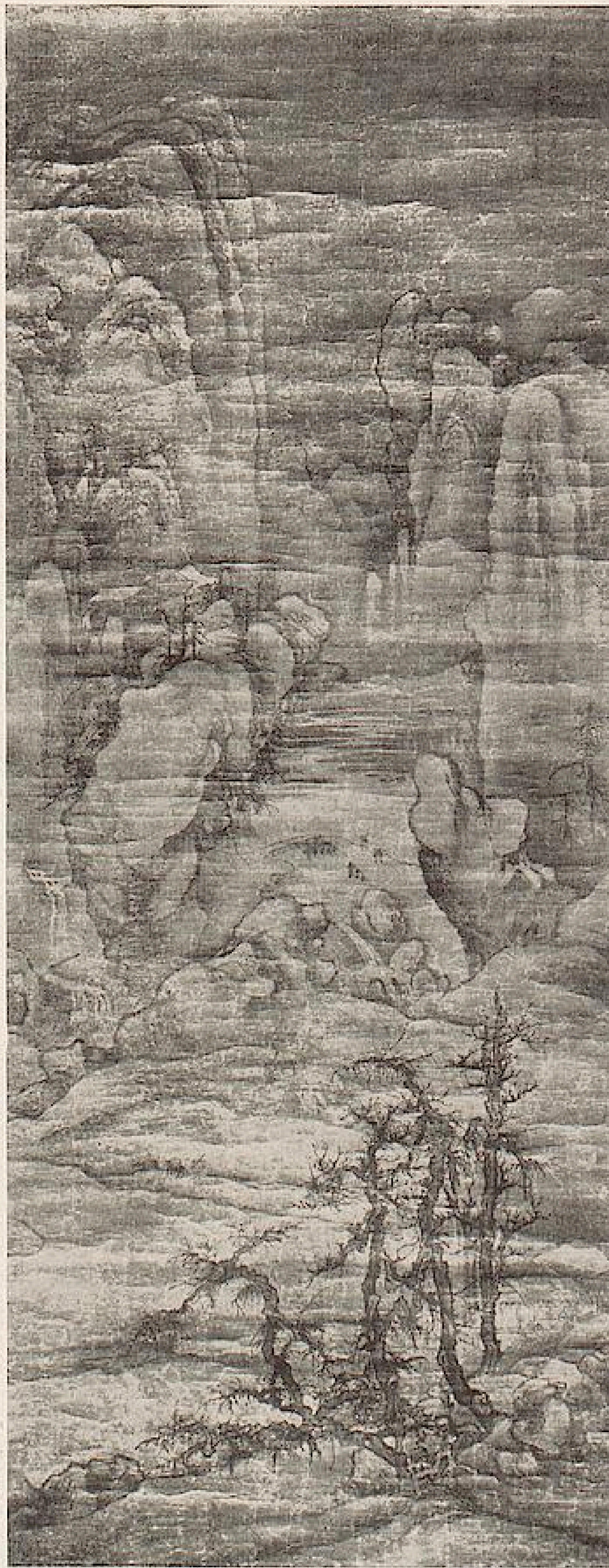
VOM KÜNSTLER UND DER KUNST

VON

EMIL PREETORIUS

Dem Künstler, der sich mit der Kunst eines fernen fremden Volkes befaßt, der sie liebt und ihre Erzeugnisse um sich versammelt, mag wohl der Historiker nicht ohne nachsichtiges Lächeln bedeuten, daß er, der Künstler, von dieser Kunst nur vermeintlich etwas verstehe, in Wahrheit aber und im eigentlichen Wortsinne doch nicht bis zum echten Verständnis gelange. Wisse er doch nichts oder nicht genug von den mannigfachen Voraussetzungen, aus denen jene Kunst erstanden sei: Kunstgeschichte sei ein Teil der Kulturgeschichte, der allgemeinen Geistesgeschichte. Und nur wer das komplexe Gefüge der religiösen, geistigen, sozialen, landschaftlichen, zeitlichen, rassemäßigen — und wer weiß sonst noch welcher Bedingtheiten überschaue, als deren jeweiliger und bei der Fülle dieser Bedingtheiten einmaliger Kreuzungspunkt das einzelne Werk sich darstelle: nur der allein könne diese Kunst auch voll begreifen. Der Künstler aber ist geneigt, dem also belehrenden Historiker zu erwidern: seine noch so tiefe, noch so umfassende Kenntnis bringe ihn doch keinen Schritt näher dem höchst besonderen Tatbestand, Wesensbestand, den das einzelne Kunstwerk repräsentiere. Und wenn der Künstler gebildet ist und höflich, wird er zwar gerne zugeben, daß die Kunstgeschichte mit der Kulturgeschichte eines Volkes durch vielfache Fäden verknüpft sei, aber zugleich betonen, daß des ungeachtet die Kunst eine in sich beschlossene, also autonome geistige Sphäre, und zwar eine der Ursphären sei: biologisch bedingter, geistgewordener Ausdrucksdrang, der sich verwirkliche in der Welt der Erscheinungen, also eine Grundtendenz des Menschen schlechthin, die an sich unabhängig sei von Zeit, Volk und Geschichte, unabhängiger von diesen Mächten als irgendeine der sonstigen großen menschlichen Lebensäußerungen. Daher rühre es

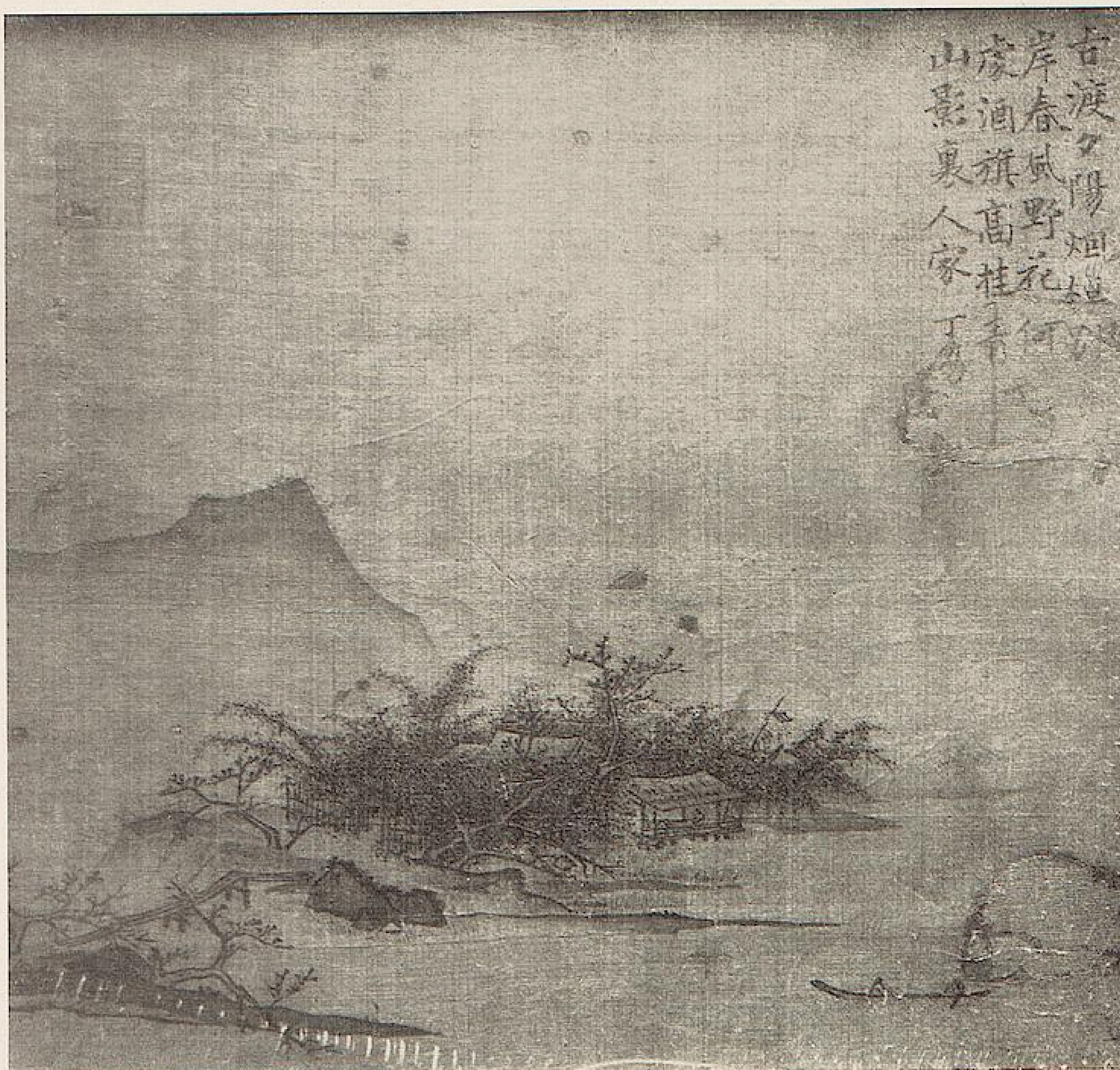
denn auch, daß das Künstlerische an sich, jenes spezifische Etwas, das ein Werk zu einem Werk gerade der bildenden Kunst mache, jenes Etwas, das nur aus sich selber zu betrachten, zu erfühlen, zu beurteilen sei, daß dies überall und zu allen Zeiten das gleiche sei — eine Tatsache, die als Erlebnis etwa seit der Romantik vorgefühlt, als Erkenntnis freilich erst durch die heutige Bewußtseinslage möglich gemacht sei. Vielleicht wird der Künstler noch hinzufügen, daß dies besondere Etwas, dieses Quale — nicht irgendeine der Teileigenschaften der Kunst, sondern ihr zentraler Daseinsgrund —, daß dies Quale, zumal wenn es hohen Ranges sei, Werke näher zusammenrücke, verwandter einander mache, als das gleiche Thema, das gleiche Material, die gleiche Gattung, ja die gleiche zeitliche und räumliche Herkunft es jemals vermöchten. Dafür seien aus allen Epochen der Kunstgeschichte der Welt unendlich viele, gleichsinnige Beispiele anzuführen, und fast jede Sammlung eines Künstlers, so heterogen sie immer in sich sein möge, gebe gerade dafür den gültigen Beweis. Denn was die mannigfachsten Sammeldinge wie mit festem Band umschließe, das sei eben ihre besondere, ihre erlesene Qualität. Aber es sei doch unwidersprechbar, mag nun der Historiker einwerfen, daß es viele Aspekte gebe, die man an die Kunst im allgemeinen und an das einzelne Werk im besonderen herantragen könne, vom kulturgeschichtlichen bis zum psychologischen, unwidersprechbar, daß jeder dieser Aspekte wichtig



LI SHIH-HSING, HERBSTLANDSCHAFT. 1327
ABB. 2. SAMMLUNG E. PREETORIUS

sei und, richtig gestellt, konsequent durchgeführt, in hohem Maße aufschlußreich. Das sei gewiß wahr, antwortet nun der Künstler, wie alle Lebensäußerungen, so sei auch die Kunst unter den mannigfachsten Gesichtspunkten fruchtbar zu betrachten, aber in ihrer Sonderheit doch nur unter einem, eben dem künstlerischen: es gebe nur eine Anschauung von Kunst als Kunst, nur eine Erkenntnis des eigentlichen, gegen alle anderen Lebensäußerungen wiederum abgegrenzten Wesens der Kunst. Darum scheide sich für des Künstlers, wie er zugeben wolle, sehr naives, sehr unbekümmertes, von allen Wissensperspektiven unabgeblendetes Auge alle Kunst, welcher Herkunft, Zeit, Art auch immer, in nur zwei, dem Kunstlaien höchst einfach ins Ohr klingende Kategorien: in gut und in schlecht — genauer: in Werke höherer und niederer Ordnung, Werke von gestufter Qualität oder ohne Qualität. Möglich, daß nun der Historiker nicht ohne hintergründige Absicht frage, was denn diese künstlerische Qualität eigentlich sei, wo es stecke dies geheimnisvolle Etwas, das ihm, dem Künstler, allein so wichtig und das so schwer zu fassen sei. Es sei die Einheitlichkeit formaler Gestaltung, wird darauf der Künstler erklärend antworten, die „Ganzheitsbezogenheit“ aller Teile eines Werkes, die Gesamtschlüssigkeit oder die Bannkraft, die alle Einzelheiten zusammengreife, überspanne. Aber zugleich wird er hinzufügen, das seien gewiß alles bloß Worte, verständlich am Ende nur dem, der eben künstlerische Qualität erleben könne. Es sei mit der Qua-

lität als der Lehre vom künstlerischen Leben nicht anders wie mit der Biologie als der Lehre vom organischen Leben. Wohl könne man das Leben beobachten und beschreiben: das Geheimnis als Geheimnis des Lebens überhaupt bleibe freilich da wie dort ein Rätsel, erfühlbar da wie dort, beschreibbar einzig die Äußerungsformen da wie gesehen haben, dessen Klärung ihm, er könne sich nicht helfen, als die notwendige Voraussetzung, ja als die tragende Grundlage allen Forschens über die Kunst und deren Geschichte erscheine. Sagbar zu machen, was Kunst sei, unabhängig von Zeit, Ort, Stoff, Art ihrer Realisierung, sagbar zu machen, warum ein Werk der Kunst stark sei und



SEEUFER. 13. JAHRHUNDERT. CHINESISCH

ABB. 1. SAMMLUNG E. PREETORIUS

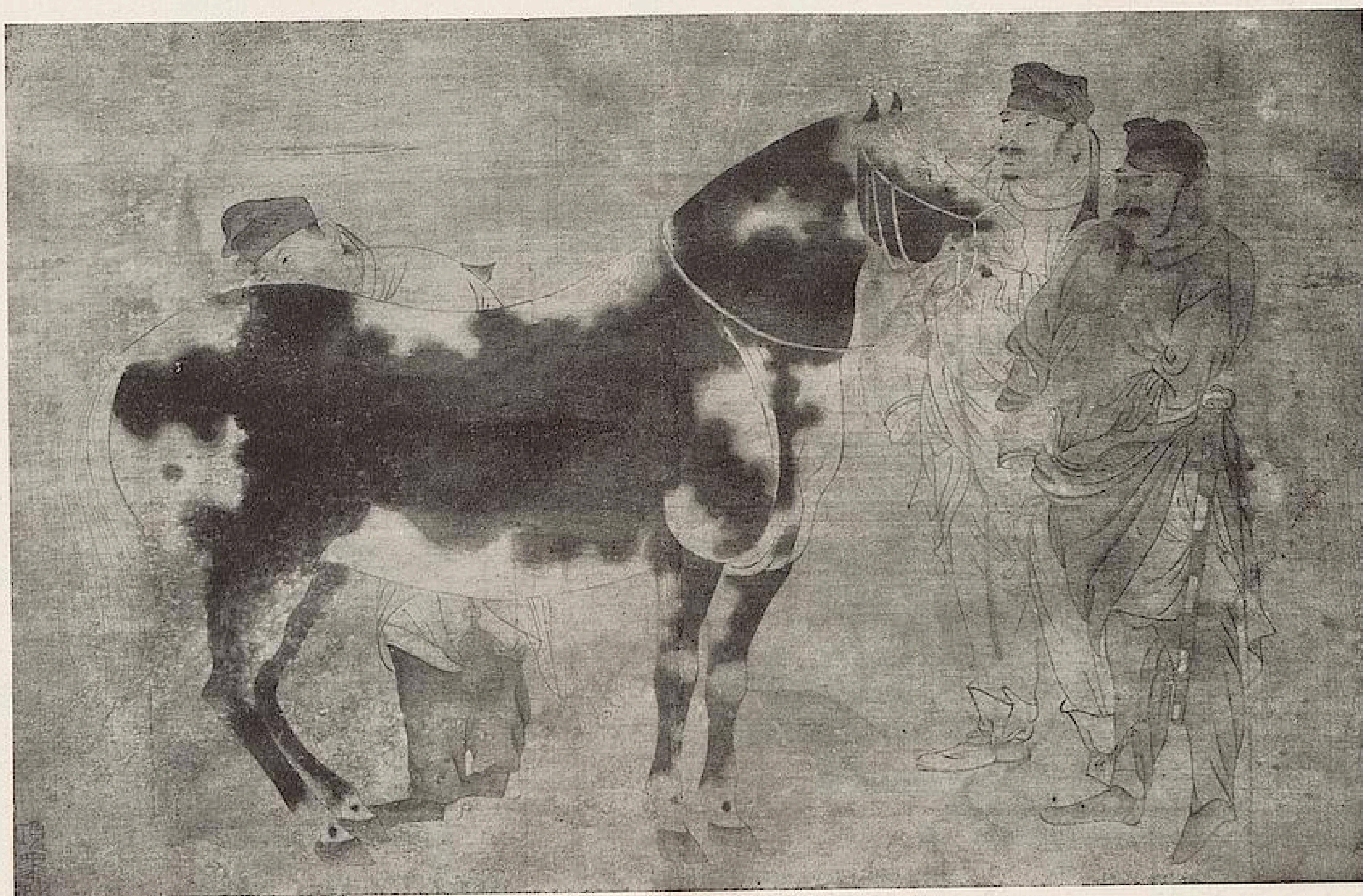
dort. Dennoch sei es denkbar, ja geboten, dem Qualitätsbegriff rational näher zu kommen, enthalte er ja die noch nicht geschaffene aber zu fordernde Theorie der Kunst überhaupt, entwickelt aus ihrem höchst besonderen Tatbestand, herausgehoben aus allen geschichtlichen, kulturellen, psychologischen und sonstigen Verflechtungen. Und er müsse sich wundern, daß seine klugen Kollegen von der Historie dies ganze Problem kaum noch warum schwach: das erst stelle alle theoretische Beschäftigung mit der Kunst auf festen Erkenntnisgrund. Möglich, daß der Historiker endlich nach einer bedachtsamen Pause dem Künstler als letzten Einwand entgegenwirft: sein, des Künstlers Standpunkt sei eben alles in allem genommen doch nur der bloß ästhetische. Ja, eben der, wird der Künstler alsdann beschließen, der durch alle Bedingtheiten hindurchgreife zum Wesenhaften, zu dem, was

allein die Zeiten überdaure, was lebendig bleibe, unmittelbar noch zu uns spreche, auch wenn all die historischen Umstände vergessen oder unverständlich geworden seien, aus denen Kunst und Kunstwerk erwuchsen. Diese Umstände seien zwar die Ingredienzien der Kunst und des einzelnen Werkes, aber in ihm schlössen sie sich zu einem Eigenlebendigen neu zusammen; zu einem Gebilde, das ein immer wieder anderes Symbol sei, Tat sei und Ausdruck von des Menschen ewiger Schöpferkraft.



TAI WÊN-CHIN, FLUSSLANDSCHAFT. ERSTE HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS

ABB. 3. SAMMLUNG E. PREETORIUS



PFERD UND STALLKNECHTE. 16. JAHRHUNDERT?

ABB. 7. SAMMLUNG E. PREETORIUS

DIE CHINESISCHEN BILDER DER SAMMLUNG PREETORIUS

VON

LUDWIG BACHHOFER

Emil Preetorius hat im Laufe der Jahre eine kleine Kollektion chinesischer Bilder zusammengebracht, die durch die Art, wie sie entstand, und durch das hohe geschmackliche Niveau eine besondere Stellung unter den privaten Sammlungen einnimmt.

Von Anfang an hat sich Preetorius auf den Standpunkt des bildenden Künstlers gestellt, der nur darnach fragt, ob ein Werk stark oder schwach empfunden und dargestellt sei und hat nur solche Bilder erworben, die ihm gut erschienen. Historische Überlegungen haben beim Ankauf niemals mitgesprochen, ja eine gewollte Unkenntnis der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge hat diesen Sammler vor dem Fehler so vieler anderer bewahrt, bedeutende Namen auf schlechten Bildern zu kaufen.

Es ist aber bezeichnend, daß auch in der Sammlung Preetorius ein paar bekannte Maler mit höchst charakteristischen Werken vertreten sind. Doch stellte es sich immer erst nachträglich heraus, daß der Autor des einen oder andern Bildes ein berühmter Meister war.

*



SHÊN CHOU (1427—1509), GEBIRGSLANDSCHAFT

ABB. 4. SAMMLUNG E. PREETORIUS

Das älteste Stück ist eine kleine Landschaft, die höchstwahrscheinlich ins dreizehnte Jahrhundert zurückgeht (Abb. 1).

Das Motiv ist das übliche, das immer wieder vorgeholt und neu gestaltet wurde: ein Stück Land an einem See, ein paar Hütten unter Bäumen und eine Veranda, die auf Pfählen im Wasser steht.

Das Bildchen geht mit einer Anzahl ähnlicher Landschaften zusammen, die die gleiche trockene Mache im Baumschlag und den atmosphärischen Erscheinungen zeigen. Man schreibt sie meistens dem Ma Lin zu und wenn man den Namen nur als Repräsentanten einer handfesten Generation nimmt, die in starker schulmäßiger Abhängigkeit von ihren feiner empfindenden Vorfahren steht, so kann die Zuweisung passieren.

Der Wandel, der sich innerhalb eines Jahrhunderts in der chinesischen Auffassung von schöner Landschaft vollzog, zeigt die hohe schmale Herbstlandschaft mit den vier kahlen Bäumen (Abb. 2). Das Bild ist historisch bedeutsam, denn es trägt neben der Signatur Li Shih-hsing das Datum 1327. (Bei der Entzifferung hat mir mein Freund Yüan-chi Tang geholfen, wofür ich ihm aufrichtig danke.)

Erst in der letzten Zeit hat sich das Dunkel gelichtet, das über der Geschichte der chinesischen Malerei im vierzehnten Jahrhundert lag. Aus einigen literarischen Notizen und ein paar Bildern, die der Yüan-Zeit (1280—1368) zugeschrieben wurden, suchte man sich den Verlauf zu rekonstruieren: das Resultat war nicht immer überzeugend, weil das Material sich recht widerspenstig gab und eine Erklärung im Sinne einer vernünftigen Entwicklung nicht zuließ.

So sprach man gerne davon, daß die Landschaftsmalerei mit dem Ende der Sung-Dynastie (1280) ihre Höhe überschritten habe und in der Folgezeit verflacht und auf äußere Effekte ausgegangen sei. Nichts ist falscher. Man wollte etwas Neues und es ist deutlich zu sehen, wie man es zuerst mit den alten Mitteln zu erreichen suchte. Die lockeren Darstellungsmittel des dreizehnten Jahrhunderts werden im großen ganzen beibehalten, nach und nach verdichtet sich die Form, nicht durchgehend, sondern an einzelnen Punkten und am ehesten in der Darstellung der Bäume. Die Vor-



ANGLER IM WINTER. ANFANG DES 16. JAHRHUNDERTS

ABB. 5. SAMMLUNG E. PREETORIUS

liebe für kahle Gewächse scheint das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch lebendig geblieben zu sein. Das Motiv, von Natur aus bewegt, erfährt immer eine Steigerung ins Übertreibend-Unruhige. Dabei begnügt man sich nicht mit einem vagen Ungefähr, jeder Zweig muß sich in seinen feinsten Verästelungen scharf vom hellen Hintergrund abheben.

So wichtig das alles ist, am entschiedensten spricht sich die neue Gesinnung erst in der neuen Raumauffassung aus. Die Maler des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts legten ihre Landschaften so an, daß der Blick langsam oder schnell in die Tiefe vordringt, und daß sich die Illusion eines allumfassenden, unbegrenzten Raumes einstellt. Beobachtungen, wie die Größenabnahme bei zunehmender Distanz und die Verunklärung der Ferne durch die Atmosphäre sind genial verwertet. Das hat sich jetzt von Grund auf geändert; vor Landschaften wie dem Herbstbild hat man das Gefühl, als ob einem der Boden unter den Füßen wegglitte, man glaubt zu schweben und wie im Flug den Raum zu durcheilen. Dann stellt sich bald die seltsame Entdeckung ein, daß der Blick den Bildraum nicht mehr von vorne nach hinten, sondern von der Mitte aus nach oben und nach unten durchmißt. Das Wort vom höher genommenen Horizont kennzeichnet die neue Situation nur ungenügend, denn es geht am Entscheidenden vorüber, am dynamischen Raumerlebnis.

Darüber hinaus muß in diesem Falle noch angemerkt werden, wie die atmosphärische Verunklärung auf ein Minimum beschränkt wird, wie das Ganze streng aufgebaut ist, in einer neuen Abhängigkeit der Gesamtfigur vom Format.

Die große Landschaft des Tai Wên-chin, die rund hundert Jahre später entstanden sein dürfte, mutet daneben wie die reifere Weiterführung des gleichen Themas an (Abb. 3).

Das Bild ist stärker gegliedert, es scheidet deutlich zwischen Vordergrund und Mittelgrund, wo sich ein außerordentlich reiches Formschauspiel abrollt. Merkwürdig, wie das Auge sich fast zwingen muß, den Vordergrund anzusehen, den der Maler besonders interessant gemacht hat. Das Bild hat etwas seltsam Erregendes, im ganzen wie im einzelnen.

Es ist sicher ein Frühwerk, in der Absicht gemalt, ein reiches Können zu entfalten. Der Vordergrund, ein Bild im Bilde, ist ein Meisterwerk: das unendliche Leben des riesigen kahlen Baumes, die Laubmassen dahinter, das Muster eines Zaunes und das Fachwerk der Hütten, das poröse Gestein sind unübertrefflich zur Erscheinung gebracht. In seinen späteren Bildern gibt Tai Wên-chin sich viel einfacher; und dennoch ist es dasselbe Formgefühl, das die Bäume gerne zu Gruppen mit starkbewegtem Umriß zusammennimmt, die Felsen als weiche, bröcklige Gebilde gibt, die sich in parallelen Schichten zusammensetzen, sie als kompakte Masse am Rande verfestigt und den Blick daran vorbeiführt. Diese Ähnlichkeit macht es belanglos, daß die Signatur vielleicht erst später hinzugefügt wurde.

Wên-chin war der Begründer der Chê-Schule und als solcher hat er mit seinem lockeren, malerischen Altersstil seine Schüler Wu Wei (1458 bis 1508) und Chang Lu entscheidend beeinflußt.

Die Auflösung der festen Form ist aber nicht nur für diese Meister bezeichnend, sondern für den Stil vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts; die Maler der rivalisierenden Wu-Schule sahen die Welt mit ähnlichen Augen.

Als Hauptmeister der Wu-Schule gilt Shên Chou (1427—1509), von dem Preetorius eine große Landschaft besitzt, vielleicht das schönste und geschlossenste Werk, das aus dem Oeuvre dieses sehr ungleichmäßigen Malers den Weg nach dem Westen gefunden hat (Abb. 4). Das Bild ist in einem Zuge heruntergemalt, in einem furiosen Tempo, das sich manchmal zu überschlagen droht; doch ist es dadurch aus einem Guß und nirgends finden sich schwache Stellen, wo die Gestaltungskraft nachgelassen hätte.

Die kleine Winterlandschaft mit dem Angler im Boot reiht sich zeitlich an den Shên Chou an (Abb. 5). Das Bild ist nach dem Kompositionsschema aufgebaut, das für die Chê-Schule in den beiden ersten Jahrzehnten nach 1500 charakteristisch ist: ein Stück festen Bodens schiebt sich von der Seite her ins Bild, darauf erhebt sich ein Baum, der das unbedingte Übergewicht vor allen anderen Elementen erhält. Die breite lockere Mache ist Schulgut; wie aber hier das verkrüppelte Geäst und die Schlinggewächse mit scheinbar ganz willkürlich hingesetzten Tuschflecken zur Anschauung gebracht sind, wie die Tusche aufs feinste abgetönt ist, das geht doch weit über den Durchschnitt hinaus.



AM LUN-HAN, REIHER UNTER EINER WEIDE
ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS

ABB. 6. SAMMLUNG E. PREETORIUS



GARTENSZENE
ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS

ABB. 9. SAMMLUNG E. PREETORIUS

Die beiden folgenden Bilder gehörten zur Kategorie der „Literatenmalerei". Gemeint ist damit eine Malerei, die nicht als Beruf, sondern als edler Zeitvertreib von einem gebildeten Menschen ausgeübt wird: Dilettantismus also im edelsten Sinne des Wortes und ohne verächtlichen Beigeschmack. Der Ausdruck wurde jedoch bald zur Bezeichnung eines manieristischen Stils, der mit mehr oder weniger feststehenden Formeln arbeitete. Die ursprüngliche innere Freiheit verwandelte sich rasch in eine Originalitätssucht, die nur zu oft ihre Talentlosigkeit hinter neuen, verblüffenden Abbreviaturen versteckte. So kommt es, daß verhältnismäßig wenig Bilder dieser Gattung einer ernsten Prüfung standhalten.

Der Reiher unter dem morschen Baum macht

unter den vielen „Literatenbildern“ unserer Sammlungen eine rühmliche Ausnahme durch die Kraft der Darstellung und die geschmackvolle Verteilung der Akzente (Abb. 6). Das Bild ist laut Inschrift mit dem Finger gemalt; die Technik war im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert sehr beliebt, man wollte damit andeuten, daß die Intuition so plötzlich und allgewaltig über den Maler hereinbrach, daß er nicht mehr Zeit fand, sich nach einem Pinsel umzutun. In Wirklichkeit war es ein Virtuosenstück, auf das man sich viel zugute tat.

Der Künstler Chu Lun-han war wegen dieser „Technik“ berühmt; man weiß, daß er von den Ming-Kaisern abstammte und um 1712 tätig war. Den Ruf großer Fingerfertigkeit teilte er mit seinem Onkel Kao Ch'i-p'ei, der 1734 als Unterstaatssekretär in Peking starb.

Bei den bisher besprochenen Werken handelte es sich um lauter Bilder, die den Reichtum und die Farbenpracht der Welt mit der Tusche allein wiedergaben, die freilich eine unübersehbare Skala vom tiefsten Schwarz bis zum zartesten Perlgrau durchläuft.

Das Pferd mit den drei Männern ist dagegen leicht mit Wasserfarben getönt, rechts liegt ein sanftes Rot auf dem Gewand des einen Wärters (Abb. 7). Das Bild ist das eigenartigste der Sammlung, weil Ausgezeichnetes unmittelbar neben erschreckenden Schwächen steht. Das Pferd, in die reine Breitansicht gestellt, gibt den Ton an. Es ist auf ein paar große Linien gebracht, die zu glatt und zu langgezogen sind, als daß sie kraftvoll wirkten. Der Erscheinung fehlt das Überzeugende und das gilt auch von dem Manne, der dahinter steht; er ist schon in der Anlage verfehlt: so stellt man sich nicht hin, wenn man einen Gaul beim Schweif packt. Noch schwächer ist das Motiv des Stehens bei der Figur mit dem Ziegenbart; der rechte Fuß sitzt ganz kraftlos auf dem Boden, während das linke Bein wie gelähmt herabhängt. Das Merkwürdige ist, daß die Figur von den Knien aufwärts hervorragend ist, voll Kraft und Leben, und daß die Gestalt unmittelbar dahinter, ganz prachtvoll ausgewogen mit Stand- und Spielbein, mit vollen Sohlen auf der Erde haftet. Bei beiden Männern ist das Gewand mit kräftigen, wundervoll fließenden Linien gegeben, das Greifen der Hände und die mongolischen Charakterköpfe sind meisterhaft.

Der prüfend erhobene Blick des Hellgekleideten ist durch den Vorwurf nicht gerechtfertigt und das läßt, zusammen mit den starken Schwankungen in der Qualität, darauf schließen, daß der Maler seine Figuren aus verschiedenen Vorlagen zusammengesucht hat.

In dem Lotosbild hat der Maler Mei-fêng den Gegensatz zwischen den alten, zerfransten und verwitterten Blättern und den frischen, festen und saftigen Blüten ausgezeichnet herausgearbeitet und den Kontrast noch gesteigert durch die Verwendung eines dumpfen fahlen Erdgrüns für das Blattwerk, dünn und verwaschen aufgetragen, und eines dicken Weiß, das ins Rosa hinüberspielt, für die Blumen (Abb. 8). Der Eindruck des Zarten, Duftigen wird unterstrichen durch die Komposition, die den ganzen Formkomplex von der linken unteren Ecke her in einer Kurve ansteigen läßt, die sich sanft zurückbiegt. Dem dekorativen Schema nach dürfte das Bild im sechzehnten Jahrhundert entstanden sein.

Zum Schluß sei das reizende Langbild gezeigt, auf dem ein junger Fürst mit seinen Hofdamen im Garten erscheint (Abb. 9). Man kann sich schwerlich etwas Liebenswürdigeres und Feineres an Stimmung vorstellen, es geht wie in einer Märchenwelt zu, sehr vornehm und kultiviert. Der Eindruck kommt zum guten Teil von den manieristisch langen Gestalten mit ihren müden Bewegungen. Der verfeinerten Formgebung entspricht ein zurückhaltendes, gedämpftes Kolorit.

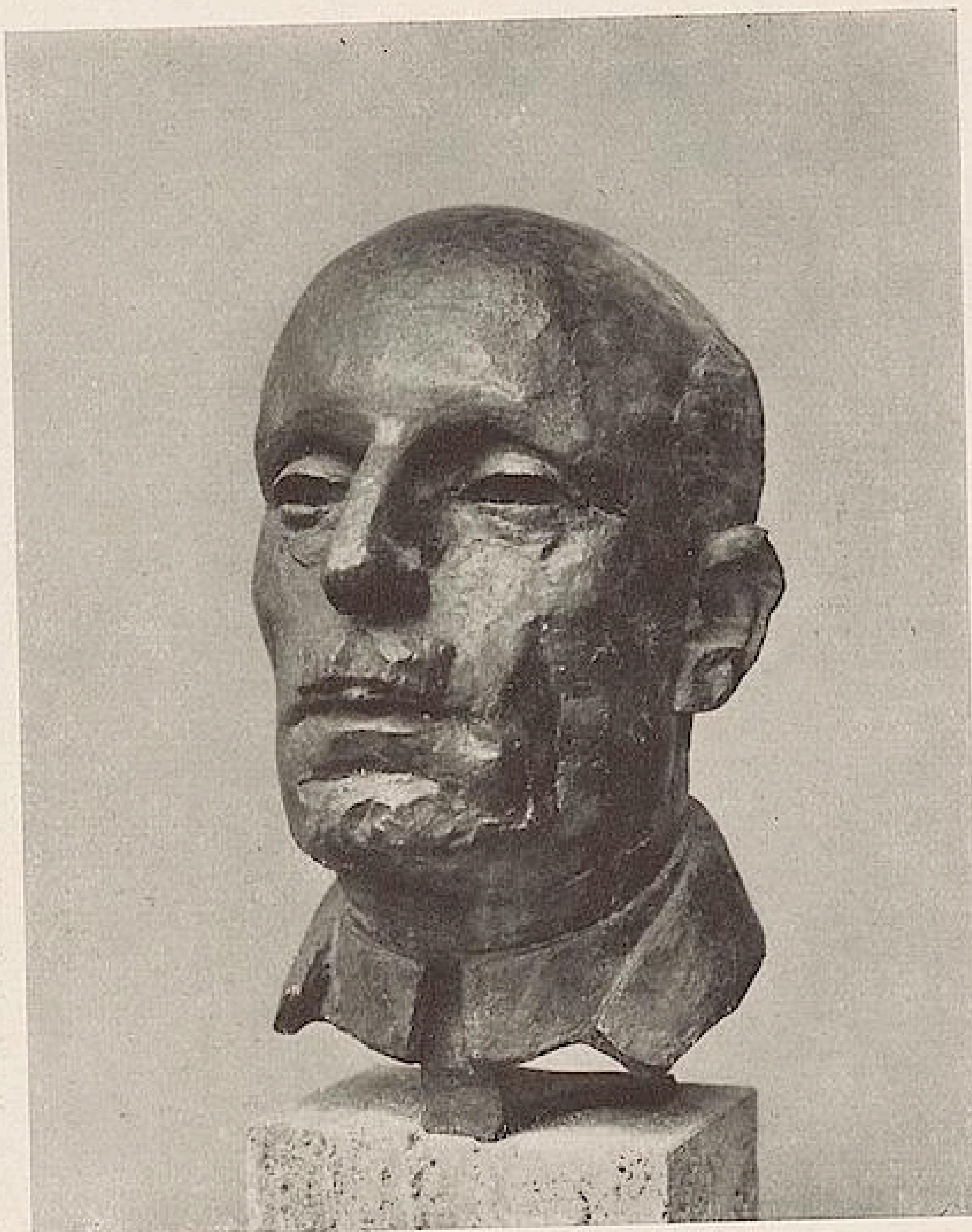
Die schmalen Figuren mit den schweren Köpfen, die an den Schläfen auffallend breit sind und ein ganz kleines Gesicht haben, gehen eng zusammen mit den Gestalten eines Hsü Fang (1622—1694) und eines Lêng Mei, zweier Maler, die unter K'ang-hsi tätig waren. Der höfisch-konventionelle Geist dieser Epoche, der solche Bilder möglich machte, hat auf dem Gebiet der Keramik die herrlichen Porzellane hervorgebracht, die den Namen K'ang-hsi in aller Welt bekannt gemacht haben. Die große starke Empfindung gilt nicht mehr, man liebt das Nette, Liebenswürdige und schätzt virtuose Technik und raffinierten Geschmack über alles. Damit ist auch der gemeinsame Nenner angegeben, auf den zwei anscheinend so verschiedenartige Werke wie dies Gartenbild und das Reiherbild des Chu Lun-han gebracht werden können.



MEI-FÊNG, LOTOS. 16. JAHRHUNDERT

ABB. 8. SAMMLUNG E. PREETORIUS





HERMANN HALLER, WEIBLICHER KOPF. STUKKO — KARL ALBIKER, BILDNIS KARL HOFER. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

MODERNE PLASTIK

AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

VON

KARL SCHEFFLER

Der Erfolg, den die Berliner Secession mit ihrer nur plastische Arbeiten enthaltenden Ausstellung hat, ist wohlverdient, weil ein solcher Versuch längst einmal hätte gemacht werden sollen. Mit Recht dürfen sich die Bildhauer beklagen, daß ihre Werke gemeinhin in den Ausstellungen nur zwischen den Bildern und Zeichnungen dastehen, um Cäsuren zu schaffen, und daß die meisten Besucher achtlos vorübergehen. Dennoch sah man der Verwirklichung des Planes mit einer gewissen Besorgnis entgegen. Nicht daß es an genügend vielen und guten Arbeiten lebender Bildhauer fehlt; im Gegenteil, die Plastik hält das Niveau heute sicherer als die Malerei. Aber es hat sich immer als fast unmöglich herausgestellt, Plastiken verschiedener Größe zulänglich in großen Sälen aufzustellen. Überzeugend ist die Aufstellung denn auch nicht geraten; doch ist die fast unlösliche Aufgabe immerhin mit Geschmack und Takt bewältigt worden.

Diese Schwierigkeit der Aufstellung hat tiefere Ursachen. Innerhalb der modernen Kunst ist die Plastik vereinsamt. Sie schwebt eigentlich mit allen ihren reinen und edlen Bemühungen in der Luft. Es ist so, weil Plastik eine bürgerliche Kunst nicht sein kann, wie es die Malerei doch im neunzehnten Jahrhundert betont gewesen ist und es, wenn auch schon auf einer Grenzscheide, heute

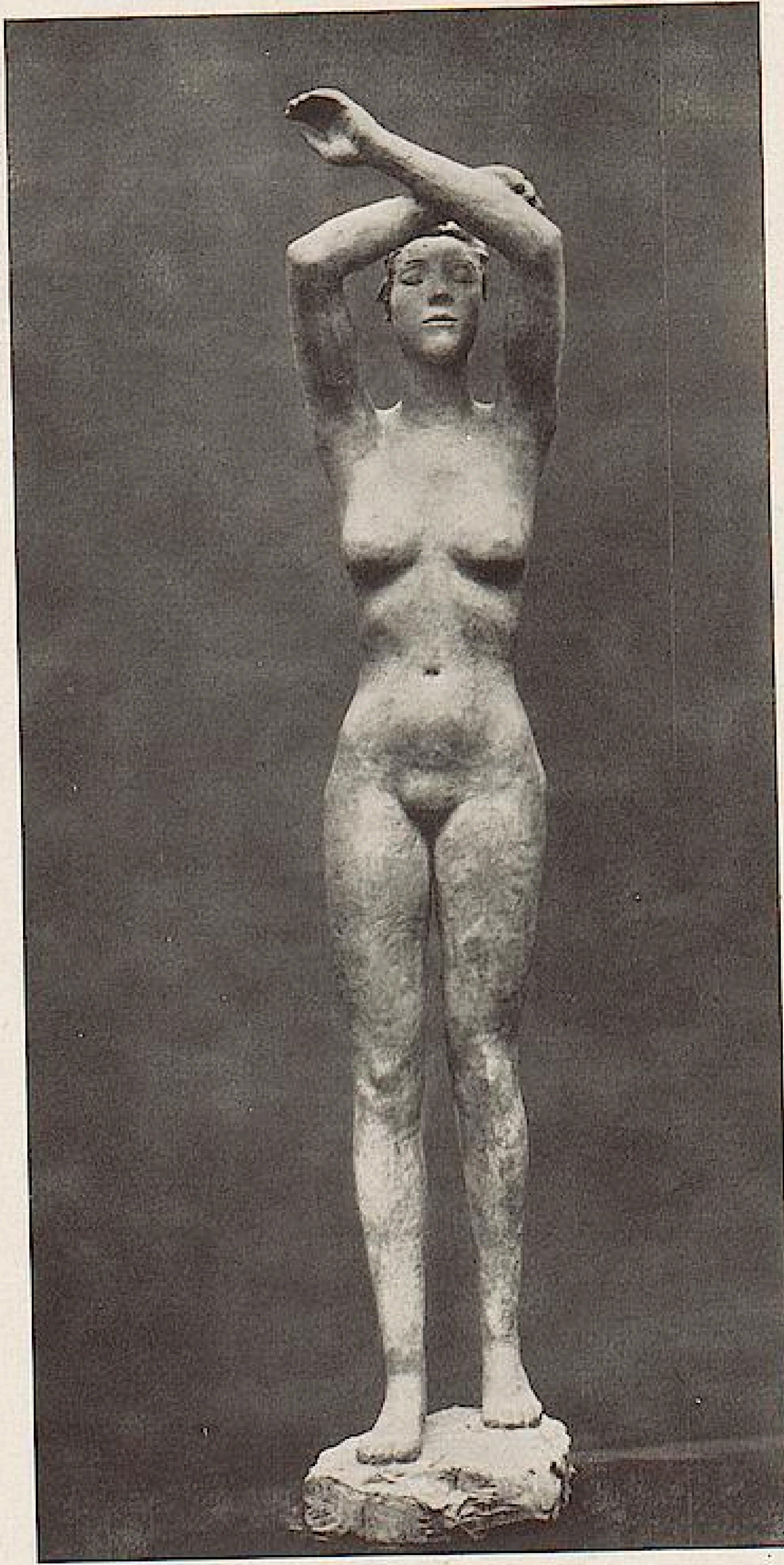
noch ist. Plastik kann nicht naturalistisch sein im Sinne der Malerei. Sie gehört zur Architektur und ist, wie diese, ihrem Wesen nach repräsentativ. Selbst im Kleinen. Plastiken für Wohnzimmer, freistehend auf Konsolen, in Vitrinen und auf Schreibtischen sind etwas Künstliches. Im achtzehnten Jahrhundert war zwischen Architektur und Plastik die Nabelschnur noch nicht zerschnitten. Die Baukunst modellierte damals, und die Plastik setzte diese Modellierung großer Massen im figürlichen und ornamentalen Detail fort. Die Statuen wuchsen organisch aus dem Bauwerk hervor. Im neunzehnten Jahrhundert ist dieser Zusammenhang vom Klassizismus noch forciert worden. Dann fielen beide Künste auseinander, und die Plastik wurde von der Malerei, die es leichter hat selbständig zu sein, weit überflügelt.



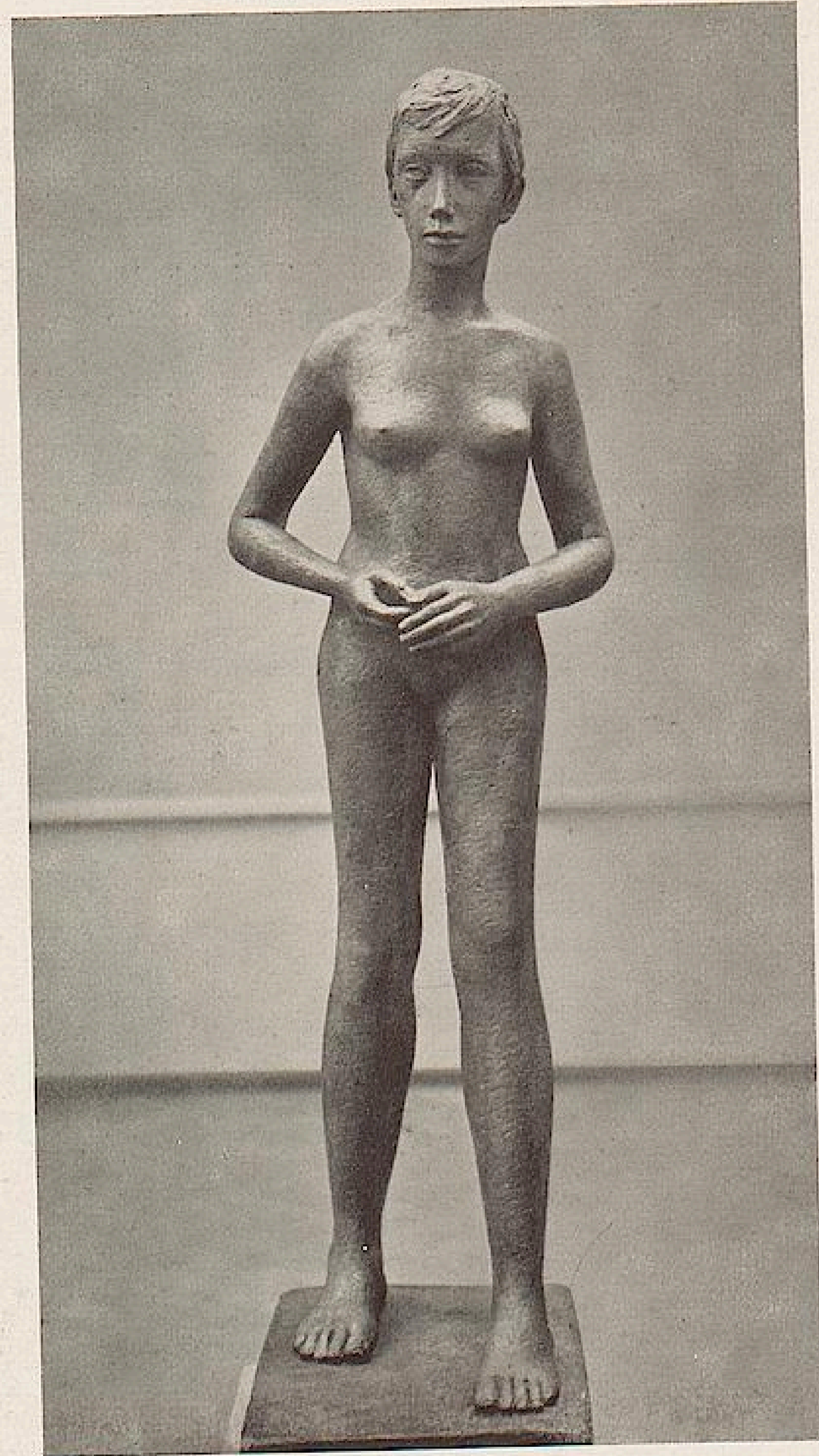
RENÉE SINTENIS, FOHLEN. BRONZE
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

Der Kampf um die Kunst hat innerhalb der Malerei stattgefunden. Die Großplastik entartete eklektizistisch mit der Baukunst, die begabten Bildhauer retteten sich zur Kleinplastik, zur Porträtskulptur, zum Museumsstück und schlossen sich in vielem der Malerei an. Einige der besten französischen Bildhauer haben im Sinne von Delacroix gearbeitet, andere gehen auf Courbet zurück; man hat versucht, eine impressionistische Plastik zu schaffen, und die kubistische Malerei hat eine kubistische Plastik gezeugt. Ein Frauenkopf von Picasso beweist es in dieser Ausstellung.

Um so erstaunlicher ist es, was bei so mißlichen Verhältnissen an plastischen Kunstwerken geschaffen worden ist und noch geschaffen wird. Es ist um so bewunderungswürdiger, als nach den



KURT EDZARD, STEHENDE
STUKKO



JOACHIM KARSCH, STEHENDE. GIPS
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE NIERENDORF, BERLIN

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

Werken der Plastik naturgemäß noch weniger Nachfrage ist als nach denen der Malerei, und als der Bildhauer mit verhältnismäßig großem Apparat und hohen Unkosten arbeiten muß. Auch diese Ausstellung bewies wieder, wie gesund die Plastik, trotz aller Hemmungen, geblieben ist, wie selten sie sich zum Abstrusen verführen läßt und wie ehrlich sie um reine Gestaltung bemüht bleibt.

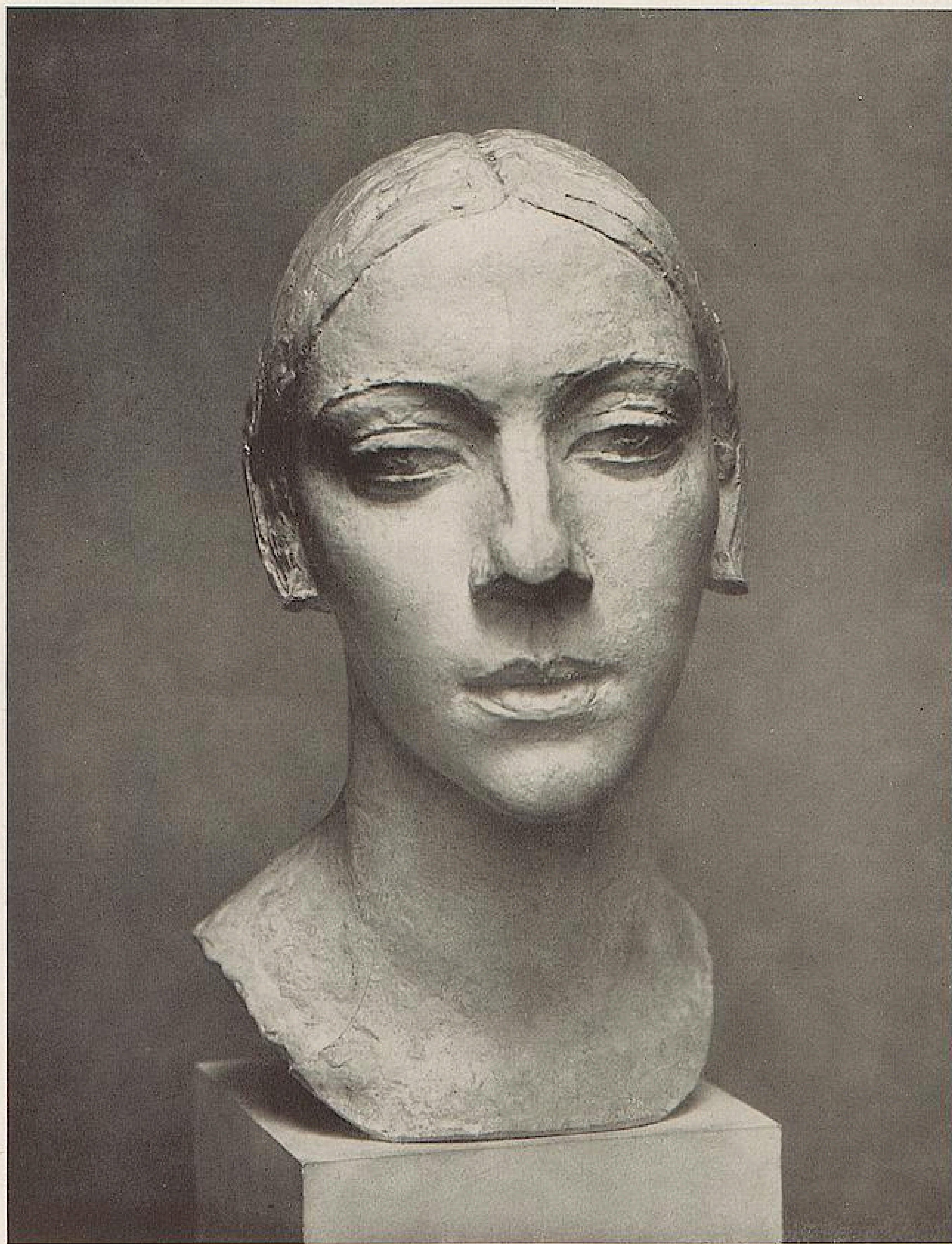
Daß Kolbe ganz fehlt, ist schade. Seine Arbeiten sind in einer solchen Ausstellung eigentlich unentbehrlich. Auch Barlach ist durch seine Akademie-Ausstellung leider verhindert. Das sonst Vorhandene bildet wie von selbst Gruppen. Zu der ersten dieser Gruppen gehören die Franzosen Maillol, Despiau und Matisse. Dora Gordine und Kogan, die in Paris Lebenden, kommen hinzu. Maillols großer Torso konnte schon im vorigen Winter bei Flechtheim bewundert werden, Despiaus Frauenkopf ist nach einer bestimmten Richtung die reifste Arbeit der Ausstellung, Matisses „Stehende Frau“ ist die Arbeit eines Malers, der Bildhauer lehren kann. Bei Thannhauser ist jetzt eine ganze Familie solcher Instruktionsplastiken versammelt.

Eine zweite Gruppe bilden Deutsche, die durch die Akademie zum Leben gelangen wollen: Fritz Klimsch, Josef Thorak, Wilhelm Gerstel und Karl Albiker. Arno Breker schließt sich an. Am meisten

interessieren die neuen Arbeiten von Albiker, der erst verhältnismäßig spät in seine stärkste Entwicklung eingetreten ist und schon dadurch charaktervoll wirkt. Sein Hoferbildnis ist ausgezeichnet. Gerstels Figurenfragment hat eine eigene stille Schönheit. Von Klimsch und Thorak war erst vor kurzem hier die Rede.

Bekannt ist die Gruppe, als deren Haupt man den Schweizer Hermann Haller ansprechen darf. Dieser ist mit fünf lebendigen, geistvollen Stukkoplastiken gut vertreten. Kurt Edzard tut sich mit einer schön ausgeglichenen „stehenden Frau“ vor vielen hervor, Joachim Karsch hat in seiner „Stehenden“ den Ausdruck und das Leben des Augenblicks bei voller plastischer Geschlossenheit zu erhalten verstanden. De Fioris Form mutet dagegen in seinen überlebensgroßen Figuren etwas ausgeschrieben an.

Rodin wirkt in sehr verschiedener Weise auf die lebenden Bildhauer. Scharffs „Hockende“ er-



CHARLES DESPIAU, FRAUENKOPF. GIPS
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

innert mehr äußerlich an Rodin, Gerhard Marcks tut es mit seinem „Propheten“ und seinen „Griechinnen“ in einer sehr übertragenen Weise. Marcks ist ein eigenartiges, zartes, vergeistigendes Talent. Seine Originalität ist noch nicht frei durchgebrochen, ist aber sichtbar vorhanden. Er steht in dieser Ausstellung in einer sympathischen Weise allein; er bleibt vorsichtig im Primitiven, um nicht lügen zu müssen.

Abseits bewegt sich der kräftige Versuch des Malers Pechstein. Auch das „Mädchen am Fenster“ von Mary Duras-Kopf ist eine ins Plastische übersetzte Malerei. Einen wirkungsvollen Platz hat sich Renée Sintenis für ihre drei ausgezeichneten Tierplastiken gesichert. Sie wird mit dem großen Format vorsichtig sein müssen. Doch ist zu sagen, daß seit langem nichts so Gutes in der Plastik, in der bildenden Kunst überhaupt von einer Frau gemacht worden ist.

Dieses ist ein Winter der Plastik. Eben sahen wir Ausstellungen von Barlach und Scharff. Von Kolbe verspricht Flechtheim eine Ausstellung für den März. Es ist gut, daß so einmal alles zusammen kommt: es läßt sich eine Bilanz ziehen. Und es zeigt sich, daß sie günstig ausfällt.



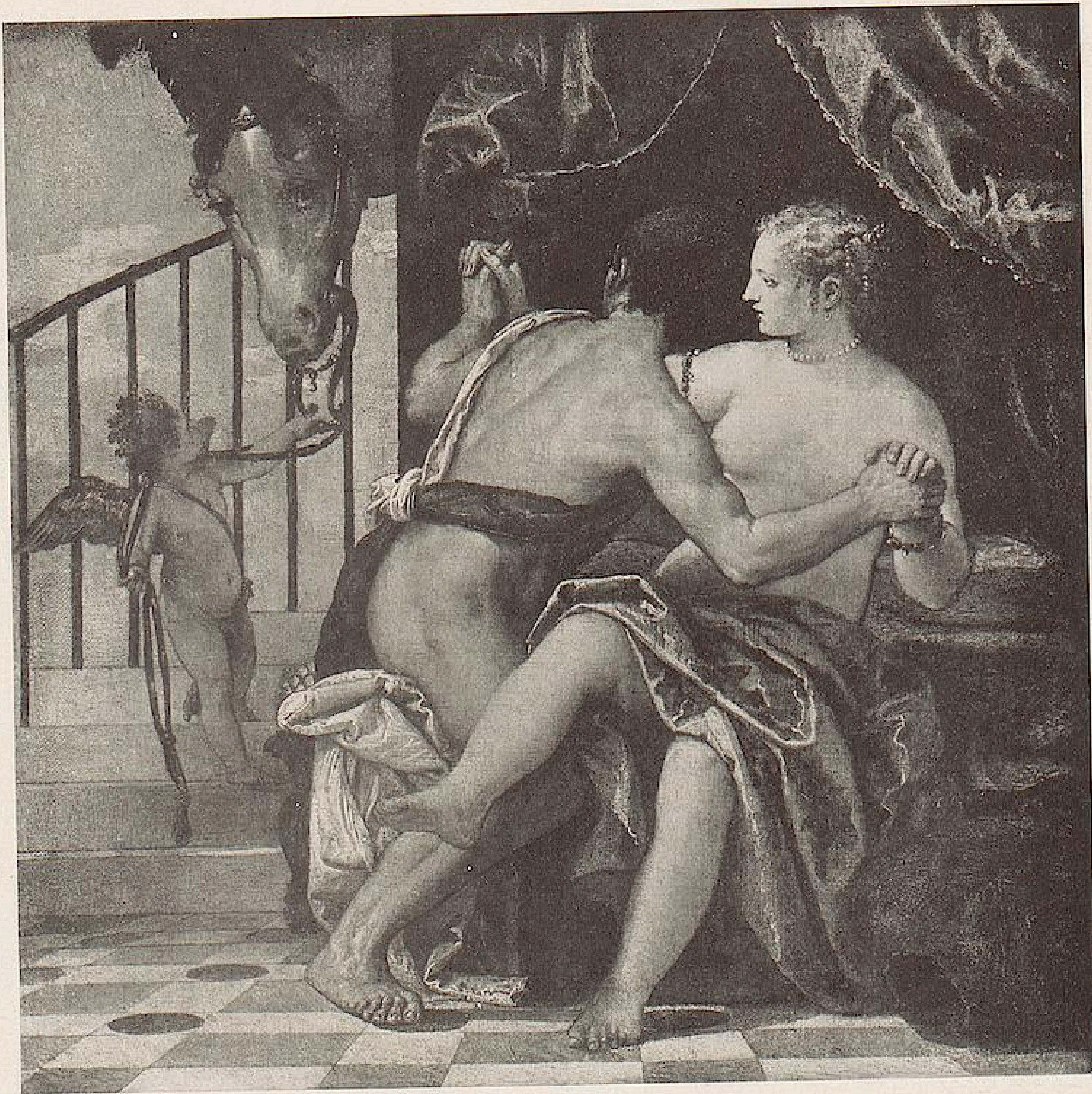
GERHARD MARCKS, GRIECHINNEN. STUKKO. AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION



CORREGGIO, MADONNA MIT DEN HEILIGEN JOSEF UND ANNA UND DEM TÄUFERKNABEN

AUSGESTELLT IN DER ITALIENISCHEN AUSSTELLUNG DER ROYAL ACADEMY, LONDON. MAILAND, SAMMLUNG OROMBELLI. PHOTO ANDERSON, ROM

ABB. 6



PAOLO VERONESE, MARS UND VENUS

AUSGESTELLT IN DER ITALIENISCHEN AUSSTELLUNG DER ROYAL ACADEMY, LONDON. TURIN, SAMMLUNG GUALINO. PHOTO ANDERSON, ROM

ABB. 2

DIE ITALIENER-AUSSTELLUNG IN DER ROYAL ACADEMY, LONDON

VON

EMIL WALDMANN

Nachdem die Royal Academy in Burlington-House zu London zunächst die flämischen Primitiven und dann, vor einem Jahr, die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts in großem Stile vorgeführt hatte, wartet sie jetzt mit einer Italiener-Ausstellung auf. So groß und so bedeutend wie man wohl nie wieder italienische Kunst an einer Stelle außerhalb Italiens wird sehen können. Sechshundert Bilder aus sechs Jahrhunderten, dazu dreihundert Zeichnungen. Im Rundsaal, sozusagen zur Begrüßung, Donatellos David, Verocchios David und Michelangelos marmorner David, der lange vergessen in einer Grotte des Boboli-Gartens gestanden hatte; und, aus verborgenem Privatbesitz, ein Marmorrelief von Jacopo della Quercia.

Mächtiger und eindrucksvoller als in dieser Ausstellung ist das entscheidende halbe Jahrtausend italienischer Kunst im Auslande nie aufgetreten. Das Ganze in einem kurzen



COSIMO TURA ZUGESCHRIEBEN, BILDNIS EINES MUSIKERS ODER INSTRUMENTENMACHERS

AUSGESTELLT IN DER ITALIENISCHEN AUSSTELLUNG DER ROYAL ACADEMY, LONDON. DUBLIN, NATIONAL GALLERY. ABB. 5



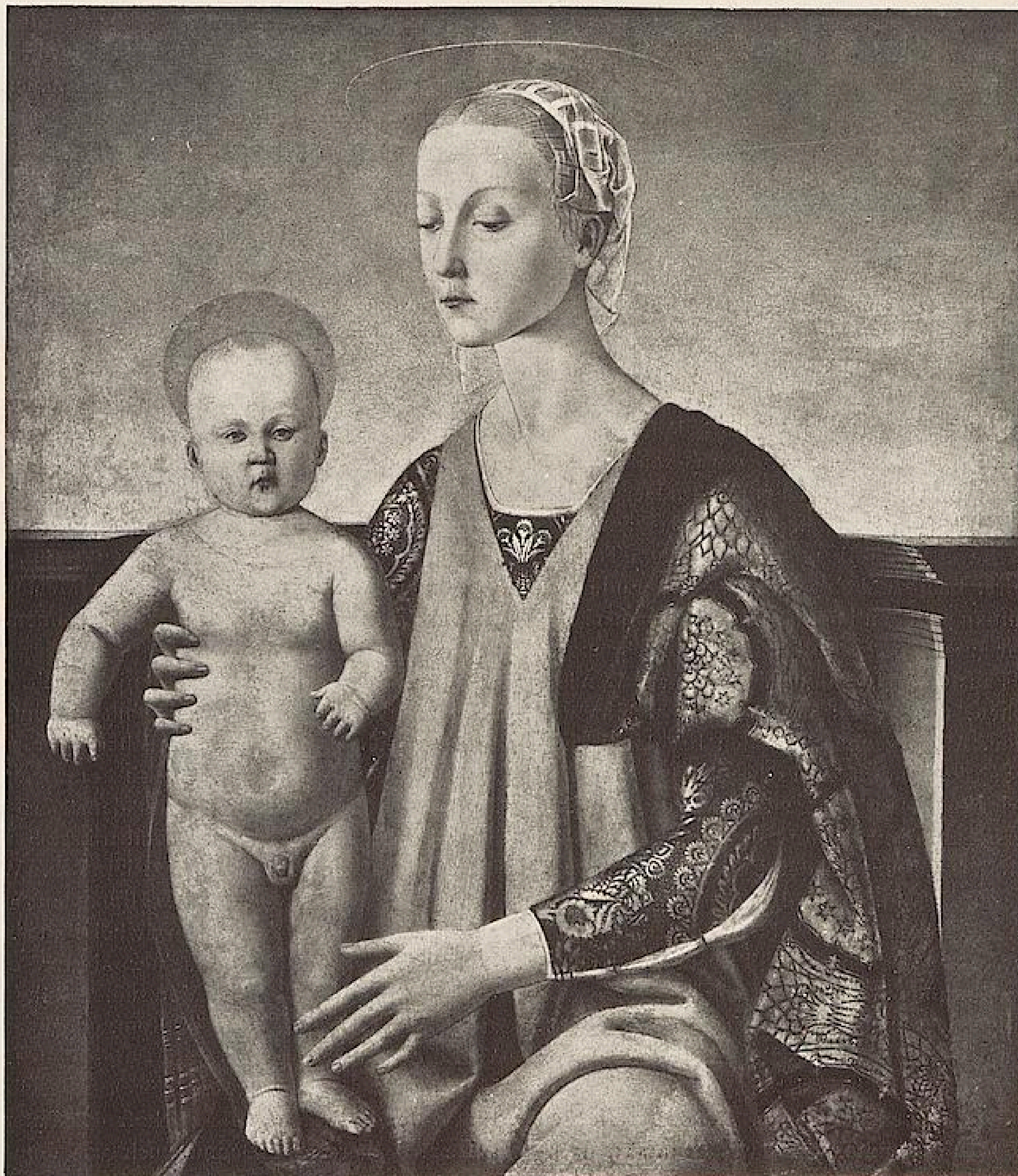
FILIPPINO LIPPI, VERWUNDETER KENTAUR

AUSGESTELLT IN DER ITALIENISCHEN AUSSTELLUNG DER ROYAL ACADEMY, LONDON. OXFORD, SAMMLUNG CHRIST CHURCH

ABB. 4

Bericht zu schildern ist unmöglich, man muß sich mit Andeutungen begnügen.

Von den fast sechshundert Gemälden alter Meister kennt der durchschnittliche Kunsthistoriker vielleicht die Hälfte aus eigner Anschauung. Die andere Hälfte ist englischer und italienischer, amerikanischer und sonstwie ausländischer, selbst jugoslawischer Privatbesitz; oder Besitz aus Kirchen, Schlössern und Rathäusern in unbekannten kleinen Nestern Italiens. Natürlich fehlen auch bekannte Hauptstücke nicht, wie Botticellis Geburt der Venus, die Donna Velata, die Doni-Bildnisse und die Madonna Esterhazy von Raffael und Tizians Bella und sein „Engländer". Aber schon sein Hauptwerk, der große Altar aus Ancona, war vorher nie zu sehen. Die Kirche San Domenico ist immer dunkel, und erst für diese Ausstellung hat man ihn von allem Schmutz und Jahrhunderte alten Firnisschichten gereinigt, so daß man das Bild endlich einmal sehen kann. Neben der Pesaro-Madonna das ergreifendste Altarbild des Meisters, kurz nach der „Assunta" entstanden. Die Landschaft mit Hirt und Herde (s. Abb. 1), aus dem Privatbesitz des englischen Königs, wird nun wohl als eigenhändiges Werk anerkannt werden, ebenso wie die manchmal Giorgione zugeschriebene Katharina Cornaro bei Sir Herbert Cook. Aber der Aretino aus dem Besitz des Marques of Bristol hat wohl nichts mit Tizian und auch nichts mit Aretino zu tun. Tintoretto scheint etwas zu kurz gekommen, trotz der interessanten Skizze zum Bilde der Bergung des Markusleichnams. Veronese bringt eine feine Überraschung (Abb. 2) und Giorgione bleibt die große Rätselfigur. Neuerdings für ihn in Anspruch genommene Arbeiten, wie die aus der Sammlung Conway und das Bildchen aus Bergano wurden gar nicht erst „eingeladen". Aber auch ohne sie bleiben genug Fragen offen. Da das „Gewitter" der Sammlung Giovanelli von ihm ist — kann das Mosesbild der Uffizien von ihm sein? Die Anbetung der Hirten, beim Viscount of



PIERO DELLA FRANCESCA, MADONNA MIT KIND

AUSGESTELLT IN DER ITALIENISCHEN AUSSTELLUNG DER ROYAL ACADEMY, LONDON. ROM, SAMMLUNG VILLAMARINA. PHOTO ANDERSON, ROM

ABB. 3

Allendale, gelegentlich schon Bonifazio, aber auch schon Catena zugeschrieben, steht den beglaubigten Giorgiones näher, während die große „Ehebrecherin" aus Glasgow vielleicht doch eher von Romanino sein dürfte. Eine weitere brennende Frage ist Raffael. Das Perugino-Porträt (Borghese) gehört ihm nun wohl sicher und wenn das Frauenbildnis aus Urbino einmal richtig gereinigt wird, könnte man wohl auch dies ihm zurückgeben. Die Zeit der allzu skeptischen Kennerschaft, die schließlich gar keine der überkommenen Zuschreibungen mehr glauben will, scheint ja ihrem Ende zuzugehen. Weshalb die Madonna des Piero della Francesca (s. Abb. 3), die aber amtlich heute noch den Namen des höchst schattenhaften Fra Carnevale trägt, nun plötzlich auch noch Luca Signorelli heißen soll, versteht kein Mensch, außer Berenson. Sie ist genau so wie die Madonnenbilder von Piero della Francesca aus Urbino und aus Christchurch in Oxford. Die Gemälde dieses Meisters bilden ein Hauptakzent in der Quattrocenta-Abteilung der Ausstellung. Daneben Mantegna, der ganz groß dasteht, zum Teil mit Werken aus Privatbesitz. Man hat auch die drei Predellen-Bilder des aus dem napoleonischen Raube nach Verona zurückgeführten San Zeno-Altars nebeneinandergehängt, die Kreuzigung aus dem Louvre und die beiden zugehörigen Stücke aus dem so selten besuchten Museum in Tours. Sähe man nichts weiter von Mantegna als diese drei (herrlich erhaltenen) Bilder, so wüßte man schon, daß Mantegna ein ganz großer Mann war. Bedauerlich, daß die Italiener vergessen haben, auch diese gestohlene Predella seiner Zeit heimzuholen. Auch die fünf Predellenstücke des Uffizien-Altars von Domenico Veneziano hat man aus aller Welt zusammengeliehen und nebeneinander gehängt. Das Berliner Bild ist auch darunter, das Martyrium der Lucia. Jenes berühmte Frauenprofil aus Berlin aber, das Domenico Veneziano heißt, nachdem es Bode 1897 dem Earl of Ashburnam als Piero della Francesca abgekauft

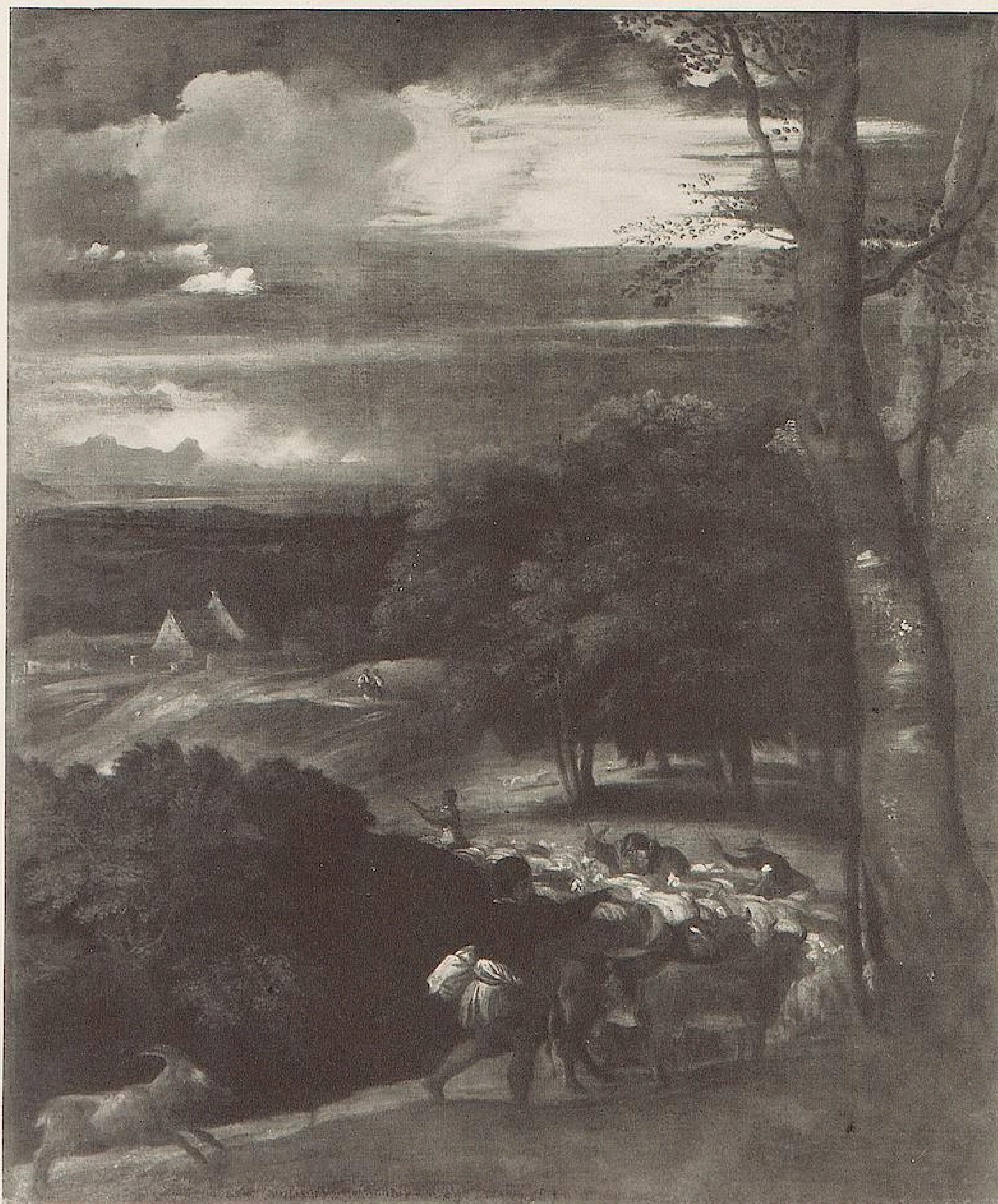
hatte, wird man nun wohl dem Antonio Pollajuolo zuschreiben, da sein Gegenstück aus der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand, auch einst auf Piero della Francesca getauft, heute wohl unwidersprochen als Pollajuolo gilt. Daß diese beiden Stücke mit Piero della Francesca nichts zu tun haben, sieht man an den beiden Montefeltre-Bildnissen aus den Uffizien. Kunsthistorische Fragen gibt es genug zu stellen und zu lösen in dieser Ausstellung. Wenn, wie es scheint, das eine Stück aus Botticellis Novellenserie des Anastagio degli Onesti, das Hochzeitsmahl, ein eigenhändiges Werk des Meisters ist (Besitz der Lady Watney), werden die drei andren Stücke, ehemals bei Spiridon, jetzt bei Cambo in Barcelona, wohl eher Werkstattarbeit sein. Die berühmte „Verlassene" Botticellis, die bei ihrem Besitzer, dem Principe Pallavicini in Rom, nicht leicht zugänglich war, dieses etwas sentimentale Bild eines Mädchens am Palasttor, scheint echt. Der Gegenstand ist noch nicht gedeutet. Vielleicht ist das auf Holz gemalte quadratische Bild ein Fragment aus einem Truhenbilde, dessen andre, heute unbekannte Teile am Ende den Schlüssel zur Deutung gegeben hätten (Juda und Tamar?). — Bei der wunderbar ausgesuchten Kollektion der Zeichnungen, in der die Raffaels aus Oxford und die Lionardos aus Windsor große Figur machen, nimmt das Spiel der Zuschreibungen vollends kein Ende. Aus eigenen Beständen hat das British-Museum, das nicht ausleihen darf, eine sehr schöne Ausstellung italischer Manuskripte und Handzeichnungen in diesen Wochen in seinem Kupferstichkabinett eröffnet.

Für die Ausstellungsleitung in der Royal Academy muß es nicht leicht gewesen sein, unter dem Gesichtspunkt des Gegenständlichen genügend Abwechslung in den Themen zu bringen. Wenn man Italiener des Trecento und Quattrocento zeigen will, können es sehr leicht allzuviele Madonnen und Heilige werden. Der Ausgleich ist geglückt. Es gab ja auch antike Mythologie. Das Dejanirabild von Pollajuolo, der Yale University (U. S. A.), dessen bogenschießenden Herakles Dürer für seinen Herakles mit den stymphalischen Vögeln gekannt hat, ist wieder intakt, nachdem die aus Sittlichkeits- oder Unsittlichkeitsgründen einst vorgenommene Übermalung des Frauenaktes wieder entfernt wurde. Und Filippino Lippis „Verwundeter Kentaur" aus Christchurch (s. Abb. 4) mit seiner beinah nach Dürers Aquarellen kopierten Landschaft bietet ein echteres Stück Romantik, als der für diese Geistesverfassung so berühmte Piero di Cosimo, der hier, trotz reicher Vertretung, gegen sein Prokrisbild der National Gallery stark abfällt. Allerdings ist das Hylasbild (Besitz: Sir Duveen) wohl etwas ungebührlich übermalt. Andre Meister dagegen wirken wie Neuentdeckungen, wie etwa der so nordisch aufgewühlte Ferrarese Cosimo Tura, dem das in Dublin befindliche Musikerbildnis (s. Abb. 5) vielleicht mit Recht zugeschrieben wird. Und Antonello da Messina, der Mittler zwischen Vlamen und Italienern, zumindest Venezianern, hat, trotz der bedeutenden Bildnisse sein Größtes vielleicht doch in der an van Eyck orientierten Kreuzigung, aus Antwerpen, gegeben. Manche Künstler, auf die man in Italien gar nicht so sehr achtete, kommen in dieser Schau sehr groß heraus, wie etwa Cariani, und zwar nicht nur mit hervorragenden Bildnissen, sondern auch mit religiösen, sehr ernst genommenen Vorwürfen. Moretto, Moroni und neuerdings auch Lorenzo Lotto sind in der sehr gut neugeordneten National Gallery noch besser vertreten als es für diese Ausstellung möglich war. Wenn man aber Dosso Dossis „Circe" aus der Galerie Borghese haben und seinen noch schöneren Apollo von dort nicht auch haben konnte, brauchte man das sehr übermalte zweite, an sich schon viel mäßigere Exemplar der Circe aus englischen Privatbesitz (Sir Duveen) kaum zu bemühen.

Eine problematische Gestalt bleibt Correggio. Jungverstorbener Hochrenaissancemeister, sagt er manchmal Dinge, die dann bis zum Rokoko vergessen wurden. In manchen Frühwerken aber, wie dem kleinen Heiligenbilde der Sammlung Orombelli (s. Abb. 6), steht er zwischen Mantegna, den er nachweislich in Mantua studierte und Giorgione, den er in Venedig getroffen haben kann. Und ist dabei von einer innigen und tief erregten Melancholie in zarter Abendempfindung, die in dieser unsentimentalen Süße kein andrer damals kannte.

Mit Kategorien kommt man nicht weit vor den Dingen selber. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert gilt immer als „Barock". Aber es war gar nicht immer so barock, selbst in Magnascos, aus Genueser Besitz entliehenem „Frühstück im Freien" nicht, sondern schon damals so voraussetzungslos wie Bernardo Belottos lombardische Hügellandschaft. Und dazu war es noch sehr klassizistisch. Wer Ingres liebt, wird Guido Renis Wettlauf des Hippomenes nicht als Eklektizismus abtun wollen; und auch bei ihm sind natürlich die Bildnisse, wie das Porträt seiner Mutter, das Lebendigste. Und Caravaggio vollends! Vor seiner Ruhe auf der Flucht, aus der Sammlung Doria in Rom, glaubt man vor einem Werk des Philipp Otto Runge zu stehen (wenn der je so klar in der Farbe gewesen wäre). Dieselbe Inbrunst der Empfindung, dieselbe Leidenschaft der Darstellung und dieselbe fast heroische Demut auch vor dem Kleinsten und Intimsten der Naturerscheinung. Es ist ein Frühwerk Caravaggios, um 1580 schon gemalt.

Der Saal des neunzehnten Jahrhunderts war wohl wegen des modernen Italien nötig. Ausgesucht aber scheint diese Sammlung von sechzig modernen Bildern nicht sehr scharf. Segantini allerdings sieht so gut aus wie er kann. Aber der Bedeutendste, Gino Fattori, kommt nicht zu seinem Recht. Man hätte das Doppelbildnis der „Verlobten" aus der Sammlung Mario Galli unbedingt haben müssen. Und auch Giuseppe de Nittis, Edouard Manets Freund, hat Besseres gemalt als diese skarbinahaften Londoner Ansichten. Hayez, der Venezianer, als Porträtist berühmt, ist keinesfalls stärker als in Frankreich ein Mann wie Ricard wäre. Und das Beste dieser Art stellen zwei etwas altertümliche Damenbildnisse von Antonio Puccinelli und Michelangelo Grigoletti dar, die man immerhin mit Winterhalter vergleichen könnte. Unter den Skulpturen retten Canova, mit Amor und Psyche aus der Villa Carlotta, und Medardo Rossos Knabenkopf, aus Mailänder Privatbesitz, die Moderne.



TIZIAN, HIRT UND HERDE

AUSGESTELLT IN DER ITALIENISCHEN AUSSTELLUNG DER ROYAL ACADEMY, LONDON. PRIVATBESITZ DES KÖNIGS VON ENGLAND. ABB. I



ALESSANDRO BOTTICELLI, BILDNIS EINES JUNGEN MANNES

AUSSTELLUNG ITALIENISCHER KUNST IN DER ROYAL ACADEMY, LONON
SAMMLUNG CLARENCE H. MACKAY NEW YORK. MIT ERLAUBNIS VON JOSEPH DUVEEN



PAUL CÉZANNE, BADENDE. STUDIE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IM THEATRE PIGALLE, PARIS. SAMMLUNG AMBROISE VOLLARD

DIE CÉZANNE-AUSSTELLUNG IM THÉATRE PIGALLE

VON

MARIE DORMOY

Man glaubt immer Cézanne zu kennen, und doch ist jede neue Betrachtung seines Werkes eine Offenbarung. Ein Beispiel dafür ist die erlesene Ausstellung in der Galerie Pigalle.

Nur wenige Bilder sind dort beisammen, aber jedes einzelne ist ein Kunstwerk ersten Ranges. Man brauchte auch nur die Namen der Sammler zu hören, die ihre Bilder hergegeben haben, um voller Erwartung zu sein. Es sind Bernheim-jeune, Paul Cézanne, Samuel Courtauld, Paul Guillaume, Jos. Hessel, Dr. G. F. Reber, Ambroise Vollard. Sie alle haben aus ihrem Besitz die schönsten Stücke beigesteuert.

Die am wenigsten bekannten — fast könnte man sagen die unbekannten, da sie noch in keiner Ausstellung zu sehen waren und kaum gezeigt wurden — stammen aus der Sammlung Ambroise Vollard.

Gleich zuerst sehen wir einen sitzenden Bauern, zu dem Cézanne eine vorbereitende Studie in Aquarell gemacht hat, die in Meier-Graefes Buch reproduziert ist.

Daneben ein großer Berg, St. Victoire, „jener kühne Berg“, wie ihn Emile Bernard nennt, „den Cézanne immer wieder in Öl und Wasserfarben gemalt hat, der ihn zu immer neuer Bewunderung hinriß“. Auf diesem Bilde hat er ihn von seiner schroffsten Seite genommen. Er wächst öde und kahl aus einem Untergrund von ebenso kahlem Felsen. Alles ist Konstruktion, alles ist Plastik; kein Detail, nichts Erzählendes. Dieses Bild wirkt zugleich dantesk und prähistorisch. Man ist wie außerhalb der Zeit.

Das Bild ist 1903 gemalt und gehört zu den blauen Cézannes der letzten Periode, als der Meister, wie im Aquarell, mit sehr dünner Farbe malte und stellenweise das Weiß der

Leinwand stehen ließ. Es bildet einen markanten Gegensatz zu dem großen Bild der Sammlung Courtauld, auf dem der Berg St. Victoire der Hintergrund einer ländlichen Gegend ist, die, in gelbe und grüne Vierecke geteilt, sorgfältig bebaute Felder und besäte Ackerstreifen darstellt: ein Bild glücklichen und friedlichen Landlebens. Es ist eins jener Bilder, die durch ihre Komposition, ihre Harmonie und ihre Heiterkeit an jenes berühmte Wort Cézannes denken lassen: „Man müßte Poussin wiederbeginnen, aber nach der Natur."

Ebenfalls aus der Sammlung Vollard stammen „Die großen Bäume", ein Bild von einfachster Komposition: zwei mächtige Bäume, in der Zeichnung und im Umriß so, wie es nur dem Meister von Aix gelang, heben sich von einem helleren Hintergrund ab.

Das merkwürdigste Stück dieser Ausstellung ist aber vielleicht ein kleines Bild (54:38 cm), das Marie Cézanne, des Malers Schwester, darstellt, die ihm alle Sorgen des täglichen Lebens abnahm; ihrer Umsicht war der Haushalt anvertraut, sie verwaltete das Wirtschaftsgeld und beglich die Rechnungen der Lieferanten. Diese Obliegenheiten erfüllte sie mit treuer Liebe und mit dem Pflichtgefühl einer guten Christin. Als solche übte sie auch einen moralischen Einfluß auf das ganze Haus aus.

„Ich habe Lust zur Beichte zu gehen", gestand eines Abends Paul Cézanne seinem treuen Schüler Emile Bernard, „meine Schwester empfiehlt mir sehr einen Jesuiten, der ein sehr bedeutender Mann sein soll." Cézanne sprach lange über dies Vorhaben, das ihn ziemlich beunruhigte, um so mehr, als er während mehrerer Jahre keine der kirchlichen Vorschriften eingehalten hatte. Denn eigentlich hatte er Furcht vor den Priestern wie vor den Frauen: „Womöglich würden mich diese Priester noch kapern", sagte er so und so oft zu Emile Bernard, „und das will ich keinesfalls". Aber bald darauf ging er dennoch zur Beichte, wahrscheinlich unter dem Einfluß seiner Schwester.

Cézanne hat diese energische Dame in einem weißen Kleid dargestellt, sie ist von vorn gesehen, unter dem Kinn trägt sie ein weißes Kopftuch geknotet. Man kann sie sich gut vorstellen, wie sie abends in diesem Aufzug mit einer Kerze in der Hand durch die langen Korridore streift, ein bißchen wie ein Gespenst, um nachzusehen, ob die Haustür verschlossen, ob das Dienstmädchen etwa wieder einmal zu seinem Schatz gelaufen sei, ob Paul nicht irgendwo nasse Bilder oder Farbtuben hat umherliegen lassen, die die Polsterstühle ruinieren und auf den Holzmöbeln Flecke hinterlassen könnten. Dieses Bild (aus dem Jahre 1865) ist mit dicker Farbe gemalt. Es ist „excessiv" gemalt, wie Herr Mottez sagen würde, dessen Fürsprache es zu verdanken ist, daß Cézanne von der Akademie refüsiert wurde.

Ähnlich in der Malweise ist das Haus des Schlächters von Pontoise aus der Sammlung Hessel.

Der Junge mit der roten Weste, aus der Sammlung Reber, ist mit einer wunderbaren Intensität der Farben gemalt. Hier macht sich in hervorragender Weise der Einfluß Tintorettos geltend, den Cézanne den „Kühnsten der Venetianer" genannt hat.

Gegenüber diesem farbigen Bilde hängen „die beiden Schwestern", ein in grauen Tönen und wenig differenzierten Valeurs gemaltes Bild. Dieses vielfach reproduzierte Werk stellt die beiden Schwestern des Malers im Park des Jas de Bouffan dar, und im Hintergrunde die Silhouette von Antonin Valabrègue und Abram, die im Strich fast an Daumier erinnert.

Zum erstenmal sind die Hauptwerke der Sammlung des Sohnes von Cézanne öffentlich ausgestellt: das Selbstporträt Cézannes, das den Beweis erbringt, mit welcher Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt er seine Bilder anlegte; ein Stilleben, Äpfel in einem Napf auf einem Tischtuch, das Cézanne für sein bestes Stilleben hielt und es daher seinem Sohne hinterließ. Dann eine sehr schöne Landschaft, l'Estaque, neben derem blassen Kolorit „der Blaue See" aus der Sammlung Courtauld noch dunkler wirkt.

Ein Werk, das nicht im Katalog aufgenommen ist, da Vollard es erst nach der Eröffnung in die Ausstellung brachte, ist eine Kopie nach Dantes Barke von Delacroix. Cézanne zeigt sich hier als treuer Kopist mit all der Ehrerbietung und Demut des Schülers.

Der ausgezeichnete von V. Marquetty besorgte Katalog enthält alle irgend notwendigen Hinweise und ein Geleitwort Vollards, der nur aus seinen Erinnerungen zu schöpfen brauchte, um die Gestalt des Meisters von Aix mit ihrem leisen Anflug von Komik und in ihrer ganzen Größe heraufzubeschwören.



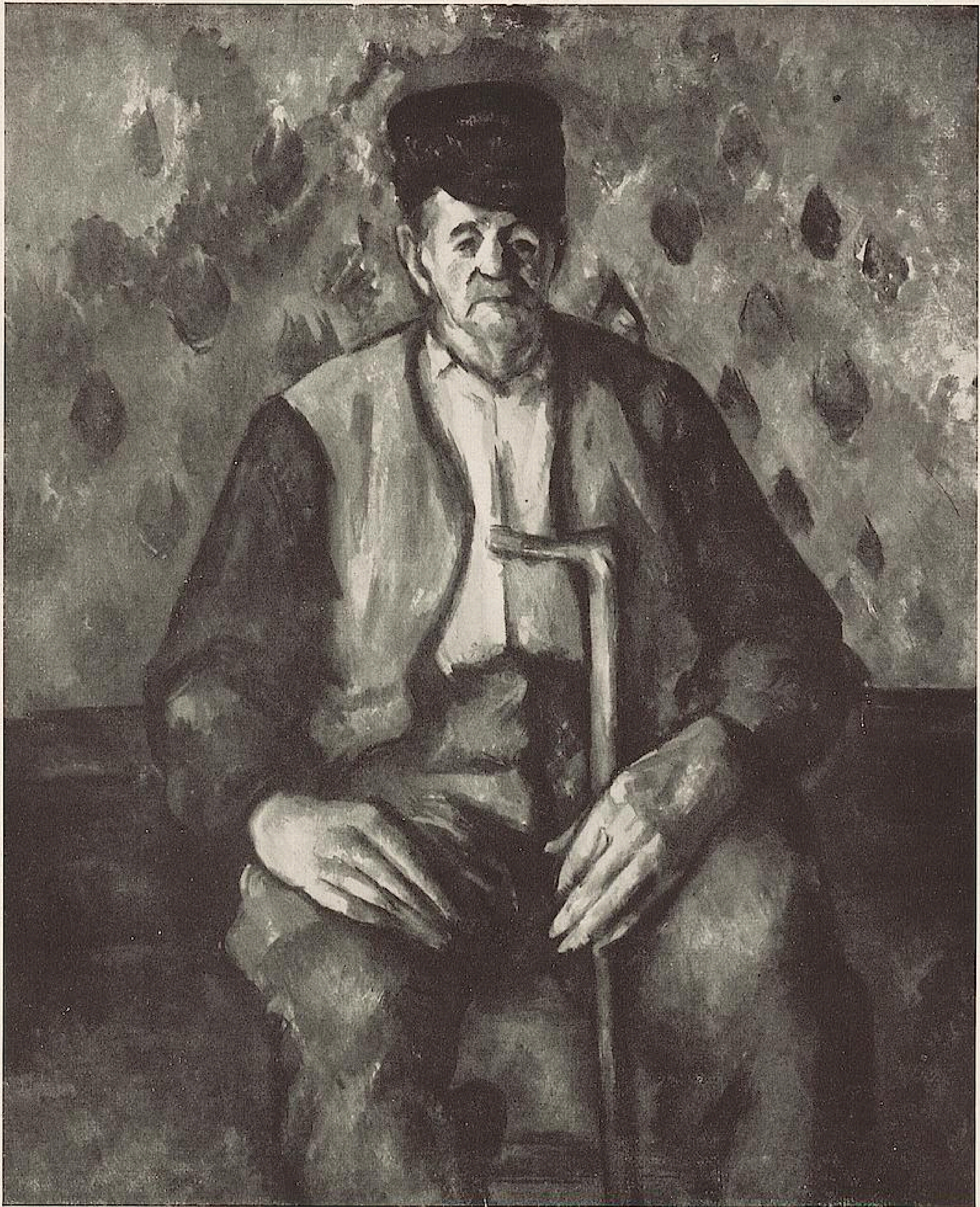
GESTICKTES ANTEPENDIUM. SCHWEIZ, 1553. 78:203 cm

SAMMLUNG VIEWEG, BRAUNSCHWEIG



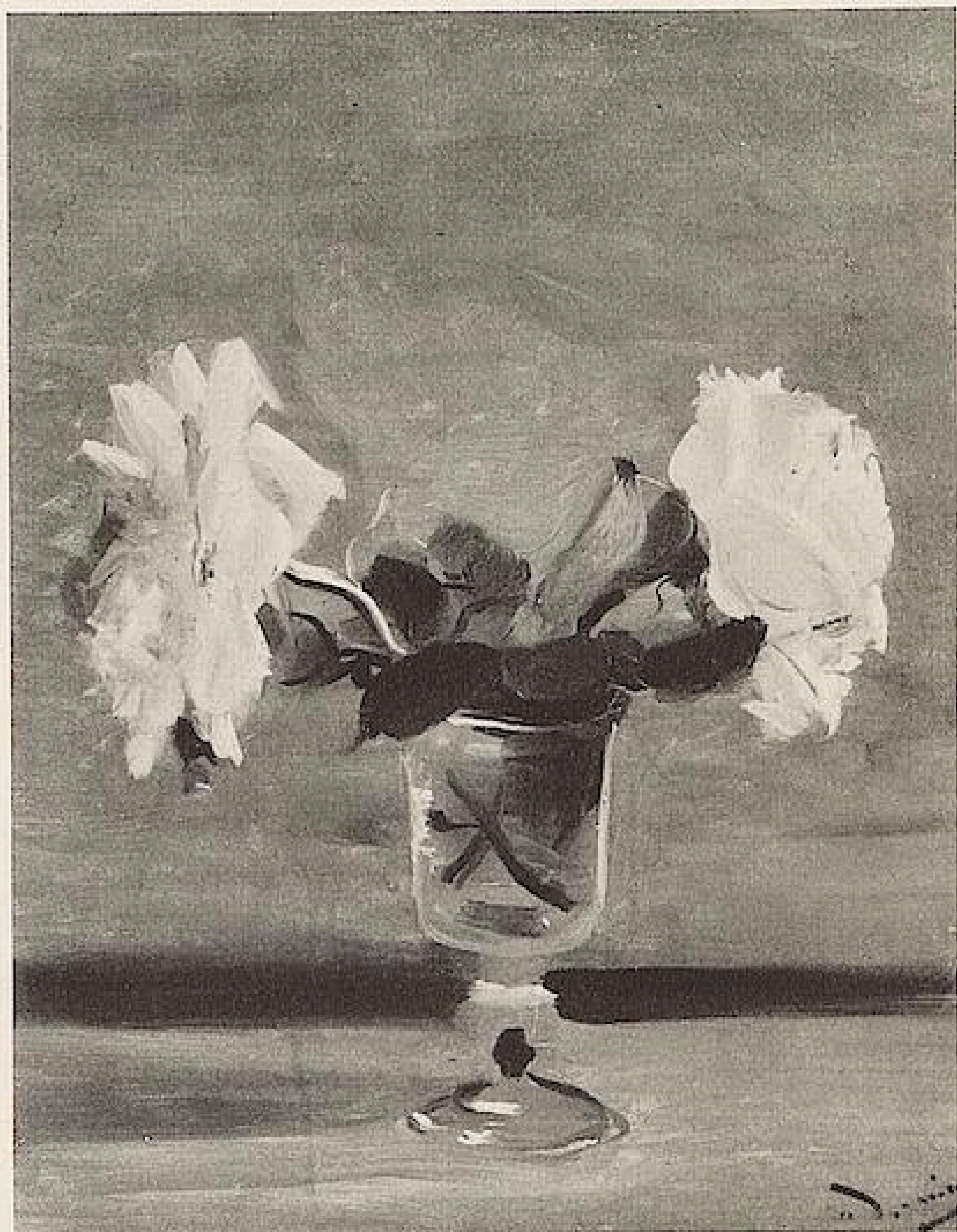
PAUL CÉZANNE, DIE SCHWESTER DES KÜNSTLERS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IM THÈATRE PIGALLE, PARIS. SAMMLUNG AMBROISE VOLLARD



PAUL CÉZANNE, SITZENDER BAUER

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IM THEATRE PIGALLE, PARIS. SAMMLUNG AMBROISE VOLLARD



ANDRÉ DERAIN, ROSEN

AUSGESTELLT IN DER STILLEBENAUSSTELLUNG IN DEN REINHARDT GALLERIES, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



EMIL OTHON FRIESZ, BALKON ÜBER DEM HAFEN

AUSGESTELLT IN DER BRUMMER GALLERY, INC. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

LIEBERMANN- UND SLEVOGT-PREMIERE

IM VERLAG BRUNO CASSIRER

Neue Bilder von Liebermann und Slevogt sind im Kunstleben etwa das, was früher Ibsen- und Hauptmannpremieren im Theater waren. Oder sie sollten es doch sein. Die kleine Ausstellung in den Gartenräumen des Verlages Bruno Cassirer hat darum ihr besonderes Gewicht. Sie überrascht — selbst den Wissenden — durch ihren Glanz, durch ihre Heiterkeit und stille Pracht. Einige schöne Bronzen von Georg Kolbe und ein noch nie gezeigtes Bild von Manet, die „Rue de Berne", tragen zu diesem Gesamteindruck das ihre bei.

Liebermanns neue Gartenlandschaften leuchten in sonniger Farbigkeit: der raumtiefe „Park", das reiche, fast prächtige „Gartenparterre" und die im schönsten goldigen Gesamtton blühende „Allee". Ein im besten Sinn geistvoll gemalter, altmeisterlich-junger Frauenkopf und kleinere Gartenbilder kommen hinzu. Ist dies nun der Liebermann, der, als er vor sechzig Jahren begann, der „Apostel der Häßlichkeit" genannt wurde? Der den Zeitgenossen wie ein alles vernichtender Anarchist erschien? Doch, es ist derselbe. In diesen Bildern ist die abendliche Glut eines langen Meisterlebens, es ist darin die Freudigkeit des Alters, die für jeden neuen Tag dankbar ist. Die Jugend kann unbarmherzig sein: sie hat die lange Zeit vor sich; das Alter verklärt sich selber die Welt. Diese Verklärung ist in Liebermanns Gartenlandschaften. In der Jugend malte er das graue Wetter; im Alter malt er die Sonne. Irgendwie denkt man an Monet, dem Stammvater solcher in Licht und Farbe vibrierenden Landschaftskunst. Vor dem Frauenkopf aber denkt man, nur um zu vergleichen, von fern an Courbet. Eine solche riesige Spannweite hat Liebermanns Kunst noch heute.

Slevogt ist eine ganz andere Persönlichkeit und doch wie aus derselben Schule. Man versuche beider Bilder aus der imaginären Entfernung von hundert Jahren zu sehen, dann wird man die Zeitverwandtschaft trotz aller Verschiedenheit verstehen. Am persönlichsten erscheint Slevogt in dem mit dem Pinsel kraus gezeichneten, geistig charakterisierten Selbstbildnis, in den funkelnden kleinen Aquarellen und Zeichnungen, in den beiden, bei allem künstlerischen Ernst unendlich gefälligen Blumenstilleben, in dem nur so

hingeschriebenen Bildnis Adlons als Don Juan und in den breit, sicher und flüssig gemalten Hühnern. Mit den Bildnissen Professor Dessoirs und Doktor Friedmanns nähert Slevogt sich bewußt Liebermann. Wobei eine kühne, zudringliche Kraft in dem Porträt Dr. Friedmanns unnachahmlich anmutet. Slevogts Kunst hat einen schnellen Puls, sie hat eine eigene Brillanz und die Fähigkeit, den Betrachter freudig zu erregen.

Das zarte, kluge Barock der Kolbeschen Bronzen mit ihrem reichen Flächenleben paßt gut zu den Bildern der beiden Meister. Das Plastische ist bei Kolbe malerisch beeinflußt; doch ist alles malerische Empfinden auch wieder in reine plastische Form verwandelt.

Manets „Rue de Berne" ist herrlich. Es ist ein spätes Bild, offenbar vom Fenster oder Balkon aus gemalt, schnell, spontan und ganz Inspiration. Auch hier wird man irgendwie an Claude Monet, dem Unterschätzten, erinnert. Es ist so, wie George Moore einmal angemerkt hat: Monet begann unter dem Einfluß Manets, und Manet hörte auf unter dem Einfluß von Monet. Das Eiltempo dieses vor der Natur vollendeten Bildes ist hinreißend. Das Ganze ist eine Symphonie in Fahnen-Rot. Erregte Pinselhiebe geben überzeugend die Raumgasse der reich beflaggten Straße mit dem zarten Baumgrün im Hintergrund, die Menschen, die Karren und im Vordergrund die Equipage. Dieses Stück Vordergrund hat selbst Lautrec nicht so überzeugend zu geben vermocht. Welche Phantasie vor der Natur ist hier entwickelt, und welche Kraft der Übertragung!

Dieses Bild einer festlich geschmückten Pariser Straße ist wie ein Sinnbild der Kunstgesinnung, die in dieser anspruchslosen, aber bedeutenden Ausstellung herrscht: in dieser Malerei, über dieser Kunst wehen Fahnen. K. Sch.

NEUES AUS AMERIKA

In den Wildenstein Galleries fand im Januar eine Ausstellung von Stilleben „von Chardin bis zu den Abstrakten" statt: 31 Bilder, nur von Franzosen.

Frau Harry Payne Whitney, die bisher in ihrem Kunstsalon Ausstellungen jüngerer Künstler veranstaltete, gibt bekannt, daß sie ein ausschließlich der amerikanischen Kunst gewidmetes Museum gründen will.

Boston beabsichtigt die Gründung eines Museums für moderne Kunst, ähnlich dem eben jetzt in New York eröffneten.

Das Cincinnati Museum of fine Arts ist wieder eröffnet worden, nachdem drei neue Flügel angebaut worden sind. Die Erweiterung erfolgte auf Grund eines 1828 zustande gekommenen Fundus in Höhe von vier Millionen Dollars. Die neuen Flügel dienen im wesentlichen der Aufnahme zweier Sammlungen: der Sammlung der verstorbenen Mary M. Eery und der von Frau Mary Hanna. Die erste Sammlung enthält Werke alter Meister, die zweite mehr solche von Malern des neunzehnten Jahrhunderts. Andere Leihgaben kommen hinzu. — Auch das Baltimore Museum of Art hat kürzlich einen Neubau bezogen. Es liegt auf der Hand, daß diese rege Museumstätigkeit und Sammelfreude eine starke Nachfrage im Gefolge haben muß und daß sie weiterhin auf die Preise einwirken wird.

Das Museum of Modern Art bot als dritte Ausstellung „Painting in Paris". Es waren 99 Bilder, darunter sieben von Bonnard, fünf von Braque, zehn von Derain, elf von Matisse, vierzehn von Picasso, fünf von Rouault usw. Die Ausstellung war wieder so besucht, daß es schwer war, an die Bilder heranzukommen. Alle Bilder sind aus amerikanischen Privatsammlungen.

Aus Amerika sind zu der italienischen Ausstellung der Royal Academy, London, über die in diesem Heft ausführlich berichtet wird, 32 Bilder beigesteuert worden. Eines ist hier abgebildet. Diese Werke stellen aber nur einen kleinen Teil des amerikanischen Besitzes an alten Italienern dar. Im Frühling erscheint eine Veröffentlichung, worin 450 Meisterwerke italienischer Kunst enthalten sein werden, die Venturi in amerikanischen Sammlungen gesehen und für echt erklärt hat. Das Buch wird in 375 Exemplaren erscheinen.

Zwei Bildnisse von Reaburn, die Herzogin von Gordon und ihre Tochter Lady Jean darstellend, sind von der New Yorker Firma P. Jackson Higgs erworben worden. Die Bilder befanden sich bis vor kurzem im Besitz der direkten Nachkommen der Dargestellten.

Der sogenannte „Red Boy" von Thomas Lawrence, das dem Earl of Durham gehört, soll durch eine amerikanische Firma verkauft werden. Wie man hört, hofft der Earl eine Summe von einer Million Dollars zu erzielen, nachdem er einen Preis von 150000 Pfund Sterling abgeschlagen haben soll. — Auch wird mitgeteilt, daß Bilder und Bücher aus der Sammlung des Herzogs von Richmond and Gordon verkauft werden sollen.

Mr. Agnew erläßt die Mitteilung, daß Pierpont Morgan von der amerikanischen Filiale der Firma Thomas Agnew & Sons ein Bildnis Tintorettos, einen maurischen Gesandten darstellend, erworben hat. Das Bild ist 40:35 Zoll groß und soll — nach den „Art News" — 80000 Dollars gekostet haben.

Im Brooklyner Museum wurden Bilder lebender belgischer Maler gezeigt. Laermans, Ensor, Masereel usw. Die Aufnahme war nicht begeistert, aber doch wärmer als im Vorjahre gelegentlich der Münchner Ausstellung im selben Museum. Bilder lebender Engländer sah man bei Agnew and Son. Die Ausstellung deutscher Graphik im Detroit Institute of Arts war gut besucht, auch wurde manches verkauft.

Matisse weilt zur Zeit in New York und wird in der Jury der nächsten Ausstellung des Carnegie-Instituts mitwirken.

In den Reinhard Galleries findet eine Ausstellung „Picasso-Derain" statt. Es wird immer schwerer, die deutschen Künstler einzuführen bei dieser Überschwemmung mit jüngeren Franzosen. Der amerikanische Käufer gewöhnt sich immer mehr, seinen Maßstab von der französischen Kunst bestimmen zu lassen.

*



MAX LIEBERMANN, ALLEE BEI DREILINDEN

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER

Es gibt hier kaum noch „silent pictures". Um diese zu sehen, muß man schon in die ganz billigen, schmierigen Kinos gehen. Dort kann man vielleicht auch noch Chaplin sehen, der für das große amerikanische Publikum viel zu „sophisticated" ist. In den großen Filmpalästen sah ich ihn nie. Eine verhältnismäßig gebildete Amerikanerin sagte mir, Chaplin sei in seinen Manieren zu ordinär, sie ließe darum ihren Jungen nicht hingehen. Die „Moovies", die größeren meist mit Varietédarbietungen verbunden, öffnen bereits mittags oder auch schon um elf Uhr vormittags ihre Türen und rollen dann drei- bis viermal dasselbe Programm ab. Ein billiges Kino, in das ich ging, um einen Chaplinfilm zu sehen, war vorwiegend von Besuchern im Alter von zehn bis vierzehn Jahren bevölkert, die sich die Zeit mit Zeckspielen vertrieben und wie auf einem Schulhof lärmten und pfiffen. Laute Unterhaltung, das Mitbringen von schreienden Babys ist übrigens auch in den Filmpalästen üblich. In den von einer halbwüchsigen Jugend besuchten höheren Rängen ist es so allgemein, die Stiefel auf die vorderen Sitze zu legen, daß fortgesetzt Angestellte kontrollierend mit elektrischen Lampen herumgehen. In den mit schweren Teppichen belegten Couloirs rekeln sich die jungen Leute, die, trotz qualitativ guter Bekleidung, das Aussehen von Bassermannschen Gestalten haben, in den Louis-Seize-Fauteuils umher, die Zigarette im Mund und Gummi kauend. Es sieht aus, als seien Verbrecher in ein Schloß eingebrochen.

In die „Talkies" gehen die Leute, weil es technisch für das Vollendetere gilt. Diese werden neuerdings aber schon wieder verdrängt durch das „Color talkie", das sich in schreiend bunten Farben darbietet. Und für diesen fadesten Blödsinn werden jährlich Summen ausgegeben, die das ganze perikleische Zeitalter nicht gekostet hat.

Hermann Post (New York).



ULRICH HÜBNER, MAX LIEBERMANN DIE „ALLEE BEI DREILINDEN" MALEND



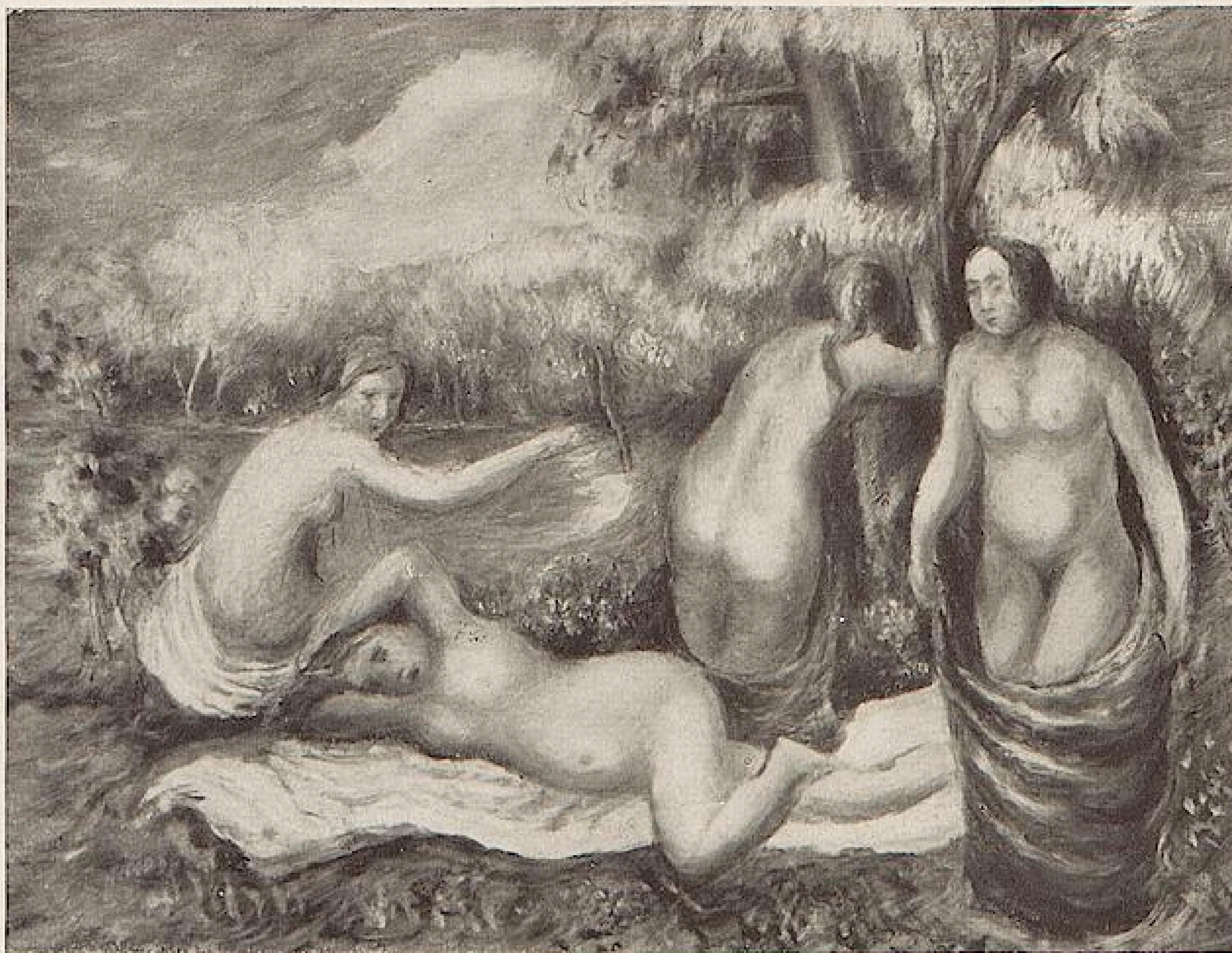
GEORG KOLBE, GENIUS. BRONZE

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER



EDOUARD MANET, RUE DE BERNE

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER



HERMANN HUBER, KOMPOSITION MIT FRAUEN
AUSGESTELLT IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG, BERLIN

HERMANN HUBER

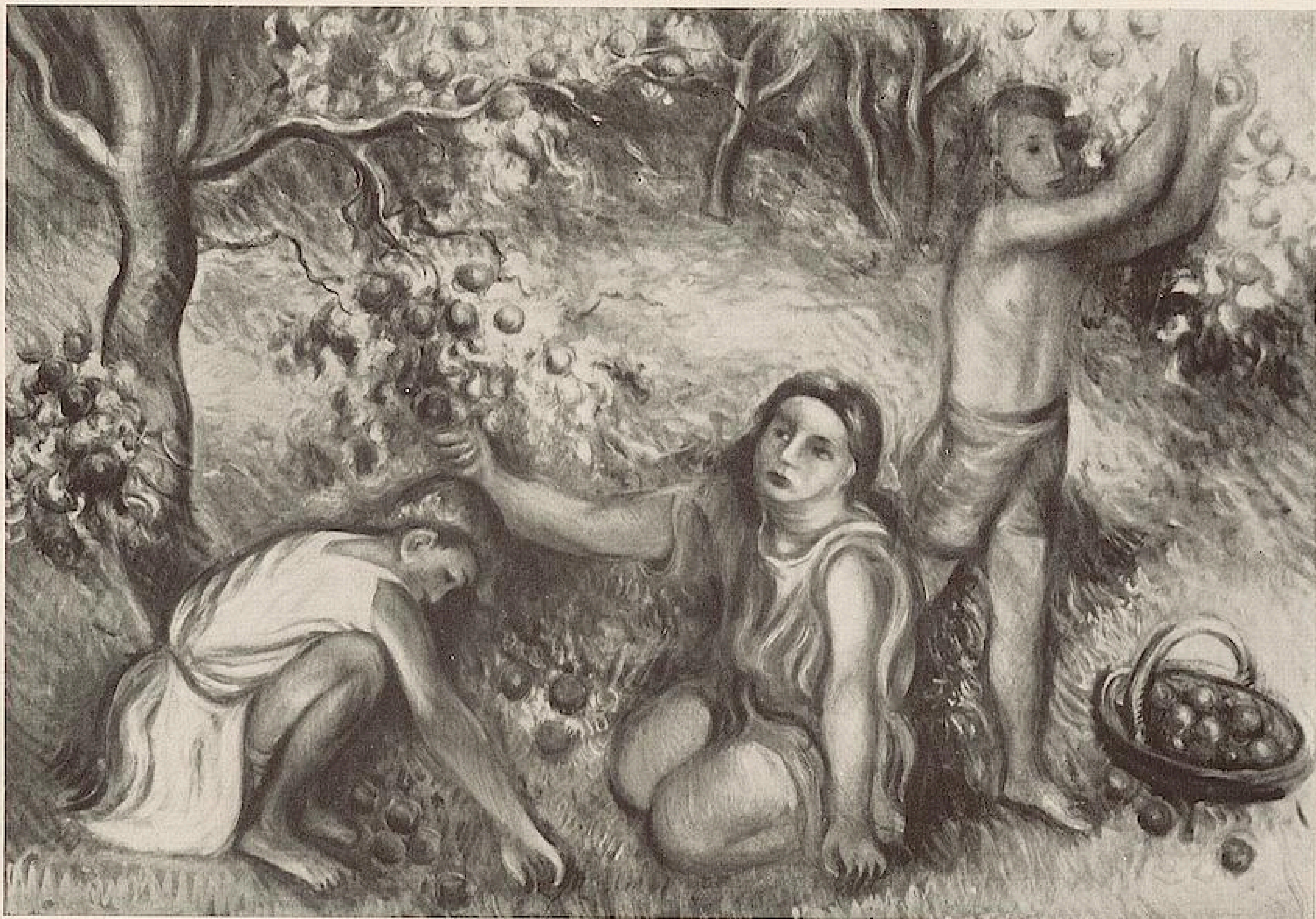
AUSSTELLUNG NEUER BILDER IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG

Eine sehr gut gemachte, besonders schön gehängte Ausstellung! Aber Hubers Bilder lassen sich gut hängen; das zeugt schon für sie. Was im Einzelnen ist, das ist auch im Ganzen; eine bewegte, lebendige Einheit umfaßt alle Teile. Auf die schöne Entwicklung des Schweizers habe ich schon im vorigen Jahrgang hingewiesen (Seite 231 u. 232); diese Ausstellung bestätigt alles Günstige, was damals gesagt wurde, und fügt noch Wesentliches hinzu. Unter den lebenden Schweizer Malern ist Huber ein Charakterkopf, der nicht übersehen werden kann. Ernster, als er es tut, kann man sein Talent, kann man die Kunst nicht nehmen. Was er mit so viel Verantwortlichkeitsgefühl aber sucht, ist Leichtigkeit, ist ein freudiges Blühen. Er diszipliniert seinen Enthusiasmus, und die strenge Selbstlehre zielt auf malerische Sinnlichkeit. Von Natur hat er es als Schweizer, der zwischen zwei Gefühlswelten lebt, nicht leicht. Und er macht es sich nicht leichter. Aber es scheint, als wenn er seines Dualismus nun Herr wird. Die naturnahen Bilder nähern sich mehr und mehr den übertrageneren Kompositionen und umgekehrt. In alle Bilder blickt farbig aufglänzend der Züricher See, blickt das Sommerglück der heitersten Berglandschaft hinein. Huber weiß, daß es keine Schande ist, von guten Vorfahren herzukommen; daher bekennt er sich frei zu seinen Wahlverwandten: von den Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts bis zurück zu den Altdeutschen. Manches ist nicht genügend realisiert und dissoniert noch; doch ist schon eine Welt entstanden, in der Wirklichkeit und Romantik nicht feindliche Gegensätze sind. Durch diese ganze Malerei geht gleichmäßig ein Zug von männlicher Adoration.

Hermann Huber ist im Begriff sich in Deutschland durchzusetzen; die Schweizer aber werden nicht umhin können diesen Idealisierer der Farbe, diesen charaktervollen Arbeiter an der Form noch einmal sehr zu schätzen. K. Sch.

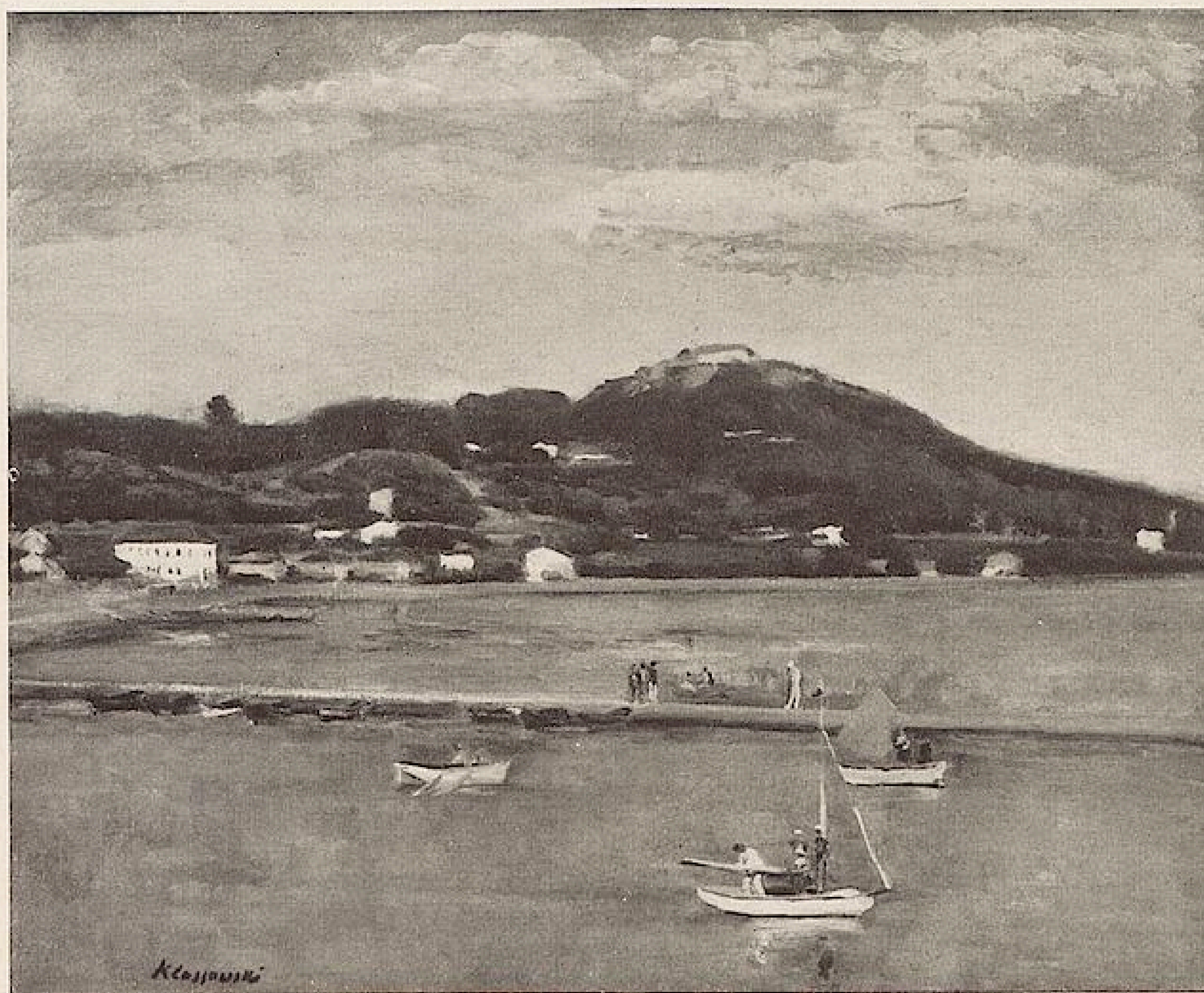


HERMANN HUBER, VORFRÜHLING



HERMANN HUBER, ÄPFELLESENDE KINDER

AUSGESTELLT IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG, BERLIN



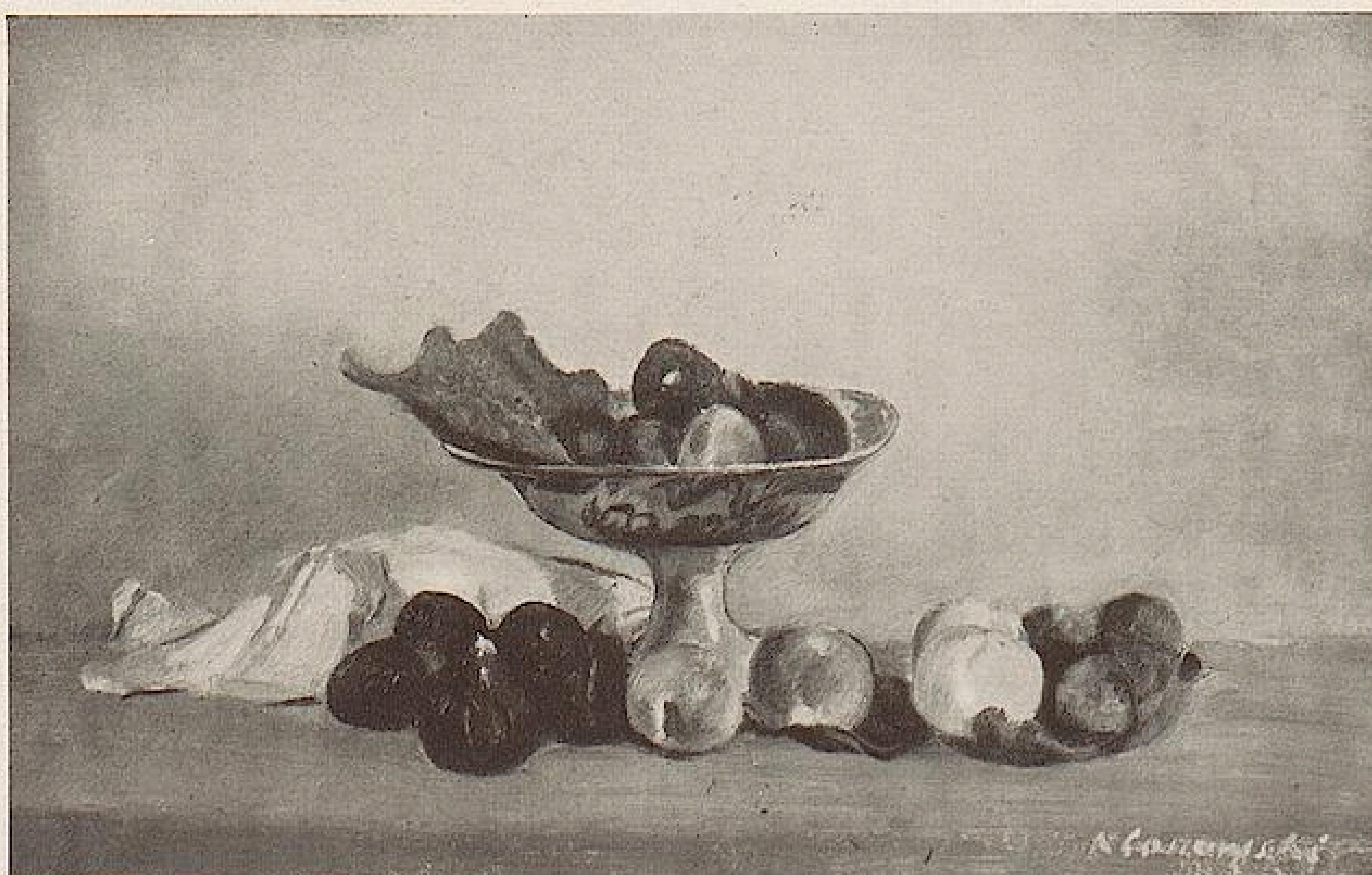
ERICH KLOSSOWSKI, LANDZUNGE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG, BERLIN

ERICH KLOSSOWSKI

AUSSTELLUNG IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG

Nicht selten sind die Maler, die sich selber nicht genügen, den Beruf aufgeben und Schriftsteller werden. Eine Ausnahme aber ist der Fall Erich Klossowskis: daß ein sehr begabter Kunstschriftsteller sich so sehr in die Malerei verliebt, worüber er schreibt, daß er selbst zu malen beginnt. Klossowskis kunstkritische Arbeiten, die er vor mehr als zwanzig Jahren schrieb, sind unvergessen. Zur Malerei hat ihn die Liebe, aber nicht eigentlich ein ausgesprochenes Talent dann geführt. Die ersten Versuche waren ein Stammeln auf den Spuren des verehrten Delacroix. In zwanzigjähriger unermüdlicher Maltätigkeit hat Klossowski sich dann ein Können selbst erworben, das respektabel ist, das aber immer noch den Amateur erkennen läßt. Alle Reize seiner Malerei sind auf etwas anderes zurückzuführen: auf das helle Verständnis, auf die feinste Nachempfindung, auf ein immer neues Studium der Malerei der großen Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts. Mit gelegentlichen Seitenblicken auch auf Derain. Die vor der Natur Südfrankreichs gemalten Landschaften sind Paraphrasen von Bildern Constables, der Meister von Fontainebleau und der Impressionisten. Geistreiche, schöne Paraphrasen, erfüllt von ehrlicher Adoration, die sich in einer sehr intelligenten Weise lyrisch gibt. Die französische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ist Klossowski zum Lebensschicksal geworden. Würde und könnte man sie ihm nehmen, müßte er — so scheint es — sterben. Die Vorzüge seiner Bilder liegen darum in ihrer Kultur, in ihrer epigonischen Durchgeistigung, in ihrer nachgeborenen Geschlossenheit der Form, in ihrem synthetisierenden Geschmack, in ihrer unnaiven Naivität. Es ist eine stille Musik darin, die einem vertraut erscheint. Diese Kunst ist einer großen Liebe treu und darum menschlich sympathisch. Sie erweckt Achtung und mehr als das, denn sie ist der Lebensinhalt eines Menschen, der im modernen Großstadtgetriebe wie ein Derwisch lebt. K. Sch.



ERICH KLOSSOWSKI, FRÜCHTESTILLEBEN
AUSGESTELLT IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG, BERLIN

CHRONIK

KUNSTERZIEHUNG

Seit Alfred Lichtwark ist Kunsterziehung populär geworden. Er hat in sich nie den Volksschullehrer überwinden können, und hat es auch wohl nicht wollen. Pädagogisch hat der Schriftsteller am stärksten gewirkt — und eben darum nicht sehr nachhaltig. Auf ein Volk, das von Grund auf lehrhaft ist und aus lauter Erziehern und Selbsterziehern zu bestehen scheint. Lichtwark zeugte dann Wichert. Und der ritt das Steckenpferd so scharf, daß er sich in Frankfurt a. M. sogar zum Direktor der Akademie machen ließ, obwohl er in Mannheim den schönsten Befähigungsnachweis als Museumsdirektor erbracht hatte. Nach Krieg und Revolution ging die Saat dann tausendfach auf. Der kommunistische Geist ist ein didaktischer Geist, er ist radikal aus Theorie und Doktrin: Kunst und Politik setzt er gleich. Kunsterziehung mußte ihm willkommen sein, sie war ein brauchbares Mittel, um den Zukunftsstaat zu organisieren. Es entstand das „Bauhaus", in dem eine neue Kunstjugend nach kommunistischen Prinzipien gedrillt wird und das seine Apostel nach allen Himmelsgegenden aussendet, um die Ungläubigen zu belehren. Zwei junge Apostel, die Herren Itten und Albers, hatten wir als Vortragende eben jetzt in Berlin. Das Leitmotiv ist immer: wie werde ich naiv? Früher sollten Kinder wie Erwachsene zeichnen — das führte zu nichts; heute sollen Erwachsene wie Kinder zeichnen — ist das klüger? Die enthusiastischen Kunsterzieher lehren Kinder und Erwachsene „in Punkten zu sehen", oder Montagespiele wie im Kindergarten zu treiben, oder „Materialstudien" vor dem Kehrichthaufen zu machen — und dieses alles für Kunst oder doch für die Vorstufe zur Kunst zu halten. Oder sie erzählen ihnen, es würde einst ebenso große Photographen geben wie es Maler gegeben hat. Eine neue Akademie, aber viel schlimmer, viel gefährlicher als die alte: eine demagogisch politisierte Akademie.

Vor zwanzig Jahren wollte Lothar von Kunowsky schon einmal die deutsche Kunst durch Zeichendrill retten. Wir haben damals an dieser Stelle Widerspruch erhoben und die Zeit hat uns recht gegeben. Wir erheben heute nochmals Widerspruch, gewiß, daß auch jetzt graue Theoretiker umsonst predigen. Dieses Mal ist es freilich ernster. Denn die Kunst der Zeit selbst hilft den Kunsterziehern. Weil auch sie nämlich zu großen Teilen didaktisch ist. Lehrhaft ist die Absicht, ist die Einstellung Picassos, lehrhaft arbeitet Kandinsky, arbeiten alle die Surrealisten und Abstrakten. Von ihnen gehen die Kunsterzieher aus.

Wofür hat Cézanne nun eigentlich gelebt, der in einem Satz mehr über das Wesen der Kunst auszusagen wußte — in Gasquets Buch kann man es nachlesen — als alle diese Kunsterzieher in dicken Büchern und langen Vorträgen!

Es ist Döblins Verdienst, das Programm in einem einzigen Wort gegeben zu haben. Er hat in seiner Gedenkrede auf Arno Holz in der Dichterakademie von einer wünschenswerten „Senkung des Gesamtniveaus der Literatur" gesprochen. Das heißt: die Kunst soll nicht mehr — wie seit tausend Jahren — unmittelbar auf wenige wirken und erst mittelbar auf viele, sondern sie soll unmittelbar auf alle wirken. Sie soll nicht mehr den Besten der Zeit genug tun, sondern den Mittleren, wohl gar den Schlechtesten. Das erinnert

an ein famoses Verlagsunternehmen August Scherls vor dem Kriege. Der hatte ein System ersonnen — wohl mit Hilfe seines berühmten Barbiers, von dessen Urteil er die Annahme von Zeitungsromanen abhängig machte —, wonach sich das Volk „hinauflesen“ sollte, vom Niederen zum Höheren, vom Kitsch zum Klassischen. Was bei ihm verkleidete Geschäftsspekulation war, ist in der heutigen Kunsterziehung gar nicht mehr verkleidete politische Spekulation. Mit dem Erfolg, daß die Jugend, der die Schmeichelei, sie sei vom Genius der Menschheit erkoren, wie Honig eingeht, laut applaudiert.

Cézanne dachte offenbar nicht sozial, sonst hätte er sein „Niveau gesenkt“, am besten gleich bis zu dem Niveau von Bouguereau. Oder wenigstens bis zu einem künstlichen Infantilismus.

Es muß ausgehalten werden, daß der Persönlichkeit der Krieg erklärt, daß das Genie verneint wird, daß der höhere Mensch ein Ärgernis bildet, daß Kultur bewußt durch Zivilisation ersetzt werden soll, daß die schöne Perfektibilität, der Drang zum Höchsten dem Künstler verboten wird, als sei es Verrat am Volke. Die Kunst wird auch diese Verwirrung der Begriffe aushalten. Sie wird dort, wo sie echt ist, nach wie vor die Dauerwirkung erstreben — und sie wird damit nur um so sozialer wirken. Sie wird für die Besten aller Klassen und Zeiten arbeiten — und auch das wird der beste Sozialismus sein. Sie ist der Trieb zur Vollkommenheit selbst. Das heißt: ihr Sozialismus zählt nicht nach Jahrzehnten, sondern nach Jahrhunderten.

MINISTERIUM ODER GENERALDIREKTION?

Die Zeitungen opponierten gegen den angeblichen Plan, auch die Nationalgalerie der Generaldirektion der Museen zu unterstellen. Künstler schrieben offene Briefe an den Minister; und dieser vergaß sich soweit, einen davon öffentlich zu beantworten. Warum die Erregung, da doch nur die Zweckmäßigkeit einer Verwaltungsmaßnahme zur Diskussion stand? Weil man wieder von der Annahme ausging, es gäbe zweierlei Kunst: die alte in den Museen der Generalverwaltung und die neue in Nationalgalerie und Kronprinzenpalais, deren Interessen in einer anderen Art wahrgenommen werden müßten. Es gibt aber nicht eine historische Kunst und eine aktuelle, sondern nur eine ewig aktuelle. Kunsthistoriker leiten die Museen hier und dort. Hugo von Tschudi kam von der alten Kunst her und schenkte den Deutschen dann eine nationale Galerie moderner Kunst. Und Ludwig Justi kommt ja auch von der alten Kunst her. Die Frage hätte anders lauten müssen.

KUNSTHISTORIKER ALS AKADEMIEDIREKTOREN

Es wurde von der Presse die Nachricht verbreitet, als Direktor der Akademie in Kassel sei ein junger Assistent vom Kronprinzenpalais in Aussicht genommen. Von der alten Gewohnheit, Maler zu Museumsdirektoren zu machen, ist man glücklicherweise abgekommen. Dafür wird neuerdings das Experiment unternommen, die Leitung von Akademien Kunsthistorikern anzuvertrauen. Grundsätzlich ist das aufs schärfste abzulehnen. Eine Ausnahme mag einmal durchgehen, wenn es sich um einen Mann wie Fritz Wichert in Frankfurt a. M. handelt. Kaesbachs Mission in Düsseldorf ist schon ein Kuriosum. Die Besetzung der Kasseler Akademie, wie die Zeitungen sie ohne Widerspruch meldeten, aber wäre grotesk. Es sei denn, daß Maler, Bildhauer und Architekten in Zukunft nicht durch Beispiel und Handwerk, sondern durch Reden erzogen werden sollen. Dann aber sei man ehrlich und mache gleich Politiker, auf Grund ihrer Parteizugehörigkeit, zu Akademiedirektoren.

DIE FALSCHEN VAN GOGH-BILDER

Die Zahl der falschen Bilder und Zeichnungen, die in dem soeben erschienenen Nachtragsband von de la Faille unter dem Titel „Les faux van Gogh“ veröffentlicht worden, beträgt nicht weniger als hundertachtundzwanzig. Von dieser Zahl entfallen auf die beiden Hauptgruppen, nämlich die Wackerschen Fälschungen und die falschen Bilder der Pariser Zeit siebenundzwanzig bzw. vierundvierzig Stück. Es folgen einige Fälschungen der Zeit von Arles, von St. Rémy, dreiundzwanzig falsche Bilder der holländischen Epoche und endlich an zwei Dutzend falsche Zeichnungen. In den Vorbemerkungen zu jedem Abschnitt sind einige Angaben über die Gründe der Ablehnung zu finden. Die Wacker-Affäre wird resumiert, ohne daß über die bekannt gewordenen Tatsachen hinaus eigentlich neue Argumente beigebracht würden. In der Tat hatten sich die Gerüchte über die Fälschung beim Erscheinen des ersten Bandes von de la Failles „Catalogue raisonné“ Ende 1927 bereits so sehr verdichtet, daß man in eingeweihten Kreisen über die sensationellen Enthüllungen kaum mehr erstaunt war. Erstaunt war man eher darüber, daß die Fälschungen in den Katalog Eingang gefunden hatten, zumal gerade der Vergleich der Abbildungen, die hier geboten wurden, zusammen mit den unzureichenden Provenienzangaben sämtlicher Wackerschen Bilder Vermutungen fast zur Gewißheit werden ließen. Liest man den zusammenfassenden Bericht, so drängt sich von neuem die Frage auf, warum dem Fälscher nicht der Prozeß gemacht wurde. Man sagt, für einen Indizienbeweis sei die Reihe der Argumente noch nicht schlüssig genug. Reichen diese Beweise nicht aus, so wird man aber schwerlich jemals einen Fälscher zur Strecke bringen.

Auch die zweite Gruppe der Pariser Fälschungen wird im wesentlichen auf Grund stilkritischen Vergleichs mit echten Bildern der Zeit abgelehnt. Man hätte die Begründung in diesem Falle wohl eingehender gewünscht, zumal die Bilder unter sich an Wert außerordentlich verschieden sind. Keinesfalls kann es sich um Fälschungen im gleichen Sinne wie bei den Wackerschen Bildern handeln. Es sind zu einem Teil jedenfalls Kunstwerke, die untereinander eng verwandt, der Malweise van Goghs nahestehen. Der Schluß liegt nahe, daß sie von einem Zeitgenossen herrühren, der sich van Gogh in Paris angeschlossen hat. Immerhin merkwürdig, daß weder van Gogh selbst noch seine Freunde und Biographen von diesem seltsamen Doppelgänger etwas zu berichten wußten. De la Faille nennt den Namen Murer, ist aber auch nicht imstande, irgend welche näheren Angaben über diesen Künstler zu machen oder eine Begründung für seine Vermutung zu geben. Théodore Duret, durch dessen Hände eine große Zahl der Pa-

riser Fälschungen in den Handel gelangte, behauptete, die Bilder schon seit langer Zeit zu kennen und zu wissen, daß sie aus dem Café Segatori stammten. In einem der wenigen Briefe Vincents aus der Pariser Zeit steht zu lesen, er habe seine Bilder, die sich bei Frau Segatori befanden, nicht sogleich mitnehmen wollen. In der Versteigerung von Durets Nachlaß erschienen die Bilder, die er damals besaß, nicht. Sie wurden von den Experten abgelehnt. Dagegen findet man heute solche in anderen Sammlungen. Nicht weniger als dreiunddreißig besitzt allein ein Herr Proux in Asnières, der als Quelle ebenfalls das Café Segatori angibt. Auch er hat aber die meisten Bilder von Duret erworben. Man sieht, daß auch hier ein dringender Verdacht besteht, daß aber noch keineswegs alle Geheimnisse gelüftet sind. De la Faille zitiert die Worte eines Neffen van Goghs: „Trotz unanfechtbarer Beweise, die ich in Händen hielt, stieß ich auf eine undurchdringliche Mauer, die von reichen und mächtigen Leuten errichtet war, in deren Interesse es lag, nicht alle Geheimnisse erschließen zu lassen."

Zu den anderen Gruppen von Fälschungen ist weniger zu sagen. De la Faille beschreibt die Bilder, äußert sich aber nicht über ihre Herkunft und mögliche Zusammenhänge. Für vier Zeichnungen der holländischen Epoche gibt de la Faille den Namen eines belgischen Künstlers Ost an, der während der deutschen Besetzung in Holland gearbeitet habe. Zehn falsche Zeichnungen aus Arles und St. Rémy sollen von einem Maler Giran Max herrühren, über den man in dem Buche von Coquiot „Les Indépendant" nachlesen kann. Er hat vor allem in Auvers gearbeitet und war befreundet mit Pissarro, Gachet und Murer.

Die Liste der Fälschungen schließt mit Nummer 174. Der Verfasser des Kataloges war vorsichtig genug, am Ende der beiden Hauptabteilungen seines Buches eine Reihe von Nummern freizulassen, und er deutet damit an, was er am Schlusse ausdrücklich verspricht, daß seine Arbeit noch nicht am Ende ist, zumal man fürchten muß, daß auch die Fälscher, denen das Handwerk nun immerhin erheblich erschwert sein dürfte, noch nicht endgültig ruhen werden.

FRITZ KLIMSCH

Sympathisch ist ein Bildhauer wie Fritz Klimsch schon dadurch, daß er nicht vorgibt, mehr zu erleben als wirklich in ihm vorgeht, daß er keine visionären Flausen macht. Er wird es noch mehr durch sein sicheres und kultiviertes Können und durch eine Zuverlässigkeit, die ihm eigentlich alles fast gleich gut gelingen läßt. Wir schätzen den Sechzigjährigen um der Eigenschaften willen, die auch Wilhelm Bode interessierten, als er sein Buch über Klimsch schrieb, die den Künstler in lebendiger Weise mit Tradition und Handwerk verknüpfen. Die Arbeiten von Klimsch erscheinen stets solide durchgearbeitet und sind doch gefällig und leicht; sie haben gewissermaßen künstlerisch eine gute Kinderstube, sie haben die Zuverlässigkeit einer guten Schule. Die Stellung von Fritz Klimsch im deutschen Kunstleben ist seit dreißig Jahren, seit Eröffnung der Berliner Secession, eigentlich unerschüttert und immer dieselbe geblieben. Seine gesunde Akademie hat viele Ismen überdauert und gelassen ihr Niveau gehalten. Das ist eine Lebensleistung, die zu Stolz berechtigt und die Neuigkeitsjäger kaum verstehen können.

MEISTERWERKE DEUTSCHER UND FRANZÖSISCHER MALEREI DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

AUSSTELLUNG DES KUNSTVEREINS IN DÜSSELDORF

Viel Wagemut beweist die Veranstaltung dieser Ausstellung; doch gibt der Erfolg der Leitung des hundertjährigen „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen" recht. Nie wurde eine Leihausstellung in Düsseldorf so rege besucht, nie war auch der Besuch von auswärts so stark. Wir werden im Aprilheft ausführlich über die Ausstellung berichten, um die sich, neben dem Leiter des Kunstvereins G. Lomnitz, Dr. Alfred Gold-Berlin besonders verdient gemacht hat.

SIMPLICISSIMUS

Im vierten Heft dieses Jahrganges wurde in dem Aufsatz über Th. Th. Heine erzählt (Seite 150), daß Maximilian Harden einmal beansprucht hatte, dem „Simplicissimus" den Namen gegeben zu haben. Dazu schreibt uns Herr Gustav Renner:

»Der Titel stammt von Otto Erich Hartleben. Dieser erzählte 1896/1897 in unserer Freitagsgesellschaft (die aus Dehmel, Max Halbe, Mackay, Scheerbart, den Brüdern Hart, Bölsche, Wille u. a. bestand), daß Albert Langen sich an ihm wegen Gründung eines neuen Witzblattes gewandt hätte; er hat Langen den Titel „Simplicissimus" vorgeschlagen; als Motto wollte er nehmen: „Es hat mir so wollen behagen, mit Lachen die Wahrheit zu sagen." Hartleben entzweite sich dann mit Langen. Mit der späteren Entwicklung des Blattes war er unzufrieden. Wer Hartleben gekannt hat, wird wissen, daß er nichts angab, was ihm nicht zukam. Harden hatte mit der ganzen Sache nichts zu tun und wußte jedenfalls überhaupt nichts davon.«

MATISSE-AUSSTELLUNG

Über die umfangreiche und schöne Matisse-Ausstellung in der Galerie Thannhauser kann ausführlich erst im nächsten Heft berichtet werden.

VERSTEIGERUNGEN IM MÄRZ

Mit der Auflösung der Sammlung Vieweg in Braunschweig, deren Versteigerung von Rudolph Lepke in Berlin für den 18. März angezeigt wird, endet ein Kapitel ältesten und echtesten bürgerlichen Sammlertums in Deutschland. Was das Vorwort des von Friedrich Winkler und Otto von Falke bearbeiteten Kataloges über die Sammlertätigkeit der bekannten Verlegerfamilien Campe und Vieweg und speziell über die selbst in Fachkreisen wenig bekannte letzte Sammlung erzählt, steht in engster Verbindung mit der deutschen Kultur- und Geistesgeschichte des neunzehnten Jahr-



J. VAN RUISDAEL, LANDSCHAFT
BEI HAARLEM. 63:56 cm



BEMALTE TERRAKOTTABÜSTE
FRANCESCO FRANCIA ZUGESCHRIEBEN



A. VAN DYCK, SKIZZE
25:21,5 cm

SAMMLUNG VIEWEG, BRAUNSCHWEIG. VERSTEIGERUNG AM 18. MÄRZ BEI RUD. LEPKE

hunderts. Den endgültigen Charakter verlieh der Sammlung der Enkel Heinrich Wilhelm Campes, Heinrich Vieweg (1815—90), und nicht zuletzt sein Freund und eifriger Berater, Wilhelm von Bode, der seit 1880 mit seinem Braunschweiger Landsmann in engere Verbindung trat, worüber noch heute die teilweise erhaltene Korrespondenz anschaulich berichtet.

Der Gesamtaspekt der Sammlung ähnelt in den großen Zügen den andern, von Bode geschaffenen oder stark beeinflußten Sammlungen. Er wird bestimmt durch die Qualität des Materials und durch die Betonung zweier Hauptsammelgebiete: der Renaissance und des niederländischen siebzehnten Jahrhunderts. Unter den Stücken, die wahrscheinlich das Interesse des Kunsthandels wecken werden, nennen wir Marco Zoppos Toten Christus und die signierte Madonna des seltenen Pasqualino Veneziano neben Arbeiten von Defendente Ferrari, Fungai und Zaganelli; von Skulpturen derselben Epoche ist die frühe, vor 1475 zu datierende Lünette vom Hauptportal von San Michele Arcangelo in Faenza mit Darstellung des heiligen Michael zu nennen, sowie ein Madonnentondo von Andrea della Robbia und eine schöne, mit Wahrscheinlichkeit dem Francesco Francia zuschreibende männliche Terrakottabüste. Das nordische fünfzehnte Jahrhundert ist ebenfalls gut vertreten, an erster Stelle mit der köstlichen, von Bode erworbenen und von ihm dem Dirk Bouts zugeschriebenen Madonna eines Brüsseler



C. COROT, DIE BADENDEN
31¼:22½ ZOLL
VERSTEIGERT IN DEN A. A. A. A. GALLERIES,
NEW YORK, FÜR 41000 DOLLARS



ANDREA DELLA ROBBIA, PORTALLÜNETTE, FAENZA. VOR 1475
WEISS UND BLAU GLASIERT. 80:160 cm

SAMMLUNG VIEWEG, BRAUNSCHWEIG

Meisters um 1470—80, die auf der Rückseite das — wohl kaum von derselben Hand stammende — erste niederländische Stilleben von intimstem malerischen Reize zeigt. Ein Glanzstück der Sammlung ist die lichte Madonna in Landschaft von Jan van Scorel, eine der ausgeglichendsten und ansprechendsten Schöpfungen dieses niederländischen Romanisten. Sonst ist zu nennen eine Magdalena des Meisters der weiblichen Halbfiguren, zwei Altarflügel von Jan Provost und die trefflichen Stifterbildnisse eines Brügger Meisters um 1520. Unter den frühen deutschen Werken befindet sich das Porträt eines jungen Mädchens von Lucas Cranach d. Ä. und, ein Meisterwerk, der Salvator Mundi von Barthel Bruyn d. Ä. Aus der langen Reihe der späten Holländer erwähnen wir nur Jacob van Ruysdaels „Bleiche von Haarlem", ein schönes Exemplar einer Reihe von ähnlichen Darstellungen. Die kunstgewerblichen Arbeiten, von nicht minder großer Bedeutung, umfassen eine gewählte Reihe von Schweizer Scheiben, italienischen Majoliken, Edelzinnarbeiten, Delfter Fayencen, ferner eine Anzahl hervorragender Bildwirkereien, unter denen die beiden Brüsseler und Schweizer Antependien von etwa 1530 und 1553, sowie die sechs Meter lange französische Petit point-Stickerei vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts besonders hervorgehoben zu werden verdienen.

*

Wenige Tage später versteigert Wertheim die Sammlung Baschwitz-Berlin, deren Schwergewicht im achtzehnten Jahrhundert liegt. Aus der reichen Zahl der Pastelle sollen das Damenbildnis der Rosalba Carrriera, ehemals Bestand der Dresdener Gemäldegalerie, und drei Mädchenporträts von Rotari aus dem Besitz des Prinzen Johann-Georg von Sachsen, unter den Gemälden ein weiteres Damenbildnis Rotaris von außergewöhnlichem malerischem Reiz, das Bildnis Lipperts von Graff, ein Herrenbildnis Lampis d. Ä. und das interessante Selbstbildnis des Holländers Quinckhardt besonders genannt werden. Es folgt eine Sammlung geschliffener Gläser, hauptsächlich schlesische und Potsdamer Arbeiten des achtzehnten Jahrhunderts, Porzellane mit starker Vertretung der Meißener Manufaktur, Miniaturen mit Arbeiten Daffingers, Grahls u. a., sowie Möbel und Einrichtungsgegenstände, vor allem deutsche Erzeugnisse des Barock und Empire.

Über die beiden wichtigen Auktionsereignisse des April, die Versteigerungen Leopold Seligmann bei Graupe-Ball und der Sammlungen Renner-Hamburg, Svenonius-Stockholm und Zimmermann-Berlin bei Wertheim (30. April) soll im nächsten Heft berichtet werden. D.

NEW YORK

In den American Art Association Anderson Galleries Inc. wurden am 30. Januar einige Bilder von Corot versteigert. Wir geben hier die Preise in Dollars: Die Badenden, 31 1/4 : 22 1/2 Zoll, 41000; Flußufer, 19 : 28 3/4 Zoll, 14000; Morgen, 14 1/2 : 24 1/2 Zoll, 11000; Kuhhirtin, 16 1/2 : 10 1/2 Zoll, 8000.

Neuerdings sind Lithographien der Amerikaner Currier und Ives, die das amerikanische Leben in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts schildern, sehr gesucht. In der Januarauktion der A. A. A. A. Galleries brachten 225 Blätter (Sammlung Mrs. Rita Michaelson) 20332 Dollars.

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. FEBRUAR, AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



REMBRANDT, SITZENDE NACKTE FRAU. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG, UM 1660

SAMMLUNG FRANZ KOENIGS, HAARLEM



ZUR REMBRANDT-AUSSTELLUNG

VON

WILHELM HAUSENSTEIN

Die fünfundzwanzig Bilder, die den Kern der Ausstellung machen, sind nicht allesamt von der ersten rembrandtischen Größe, aber sie bezeichnen — und auch dies würde der Ausstellung schon einen Sinn geben — den Umfang des Rembrandt: des Rembrandt, der die ganze Einsamkeit des Genies getragen und in ihr das Höchste getan hat, aber auch in gesellschaftlichen Bindungen stand, die für seine Person und seine Kunst wahrlich nicht belanglos waren.

Man hat dem großen Doppelbildnis des Ehepaares Anslo (aus dem Kaiser-Friedrich-Museum) einen betonten Platz eingeräumt; es hängt dem mächtigen Kasseler Bild des Segens Jakobs, dem Denkmal eines patriarchalischen Abschieds vom Leben, gerade gegenüber. Wie ist es mit diesem Bildnis? Es ist das Bildnis eines Mennonitenpredigers und seiner Gattin. Die biographische Forschung glaubt zu wissen, daß Rembrandt den Mennoniten nahestand, und sicherlich darf, ja muß man aus dem Ganzen des Lebens und Werkes den Eindruck gewinnen, daß Rembrandt dem offiziellen Calvinismus nicht zugetan war. So würde dies Bildnis, biographisch genommen, auf einen besonderen persönlichen Anteil des Malers an seinem Thema hinweisen mögen. Und weiter: man kann nicht und will nicht leugnen, daß diese große und berühmte Leinwand unter den Bildnissen Rembrandts einen ungemeinen Platz einnimmt; der besondere Ruhm dieses Werkes hat seine Legitimität, denn es beruht in einer offenbaren Vollkommenheit. Wohl. Aber dennoch ist es ein Zeugnis des gesellschaftlich-zweckhaft gebundenen Werkteils. Das Persönliche überwiegt nicht; die Genialität des Dichters Rembrandt ist nicht in die Fülle, die furchtbar-herrliche, tragisch-ausschweifende Fülle ihrer Freiheit entfaltet; es rauscht nicht in dem Bilde; es gehört trotz aller seiner bildnishaften

Malerei sozusagen ohne Geständnis ... Aber eben so ist Rembrandt nicht in der letzten Instanz gegenwärtig, sondern in der vorletzten. Und ob es auch ein billiger Irrtum wäre, zu denken, Rembrandt habe das Problem der Gesellschaftlichkeit, das ein tiefes menschliches Problem ist, leicht genommen; ob es auch ein billiger Fehlschluß ist, zu meinen, das Gesellschaftliche sei diesem Mann nur eben lästig gewesen, eine Hypothek auf der Größe und innerlichen Unbedingtheit seines Genies; ob man sich auch klar machen muß, daß dieser Wesenhaft-Einzelne mit der Gesellschaft einen ungeheuer ernsten Versuch gemacht hat — denn in der Tat hat Rembrandt nicht nur ihren naiven und etwas schwunglosen, niederländisch-phlegmatischen Prunk gesucht, den etwa der pokulierende Bourgeois-Gentilhomme mit Saskia auf dem Schoß (der Rembrandt des bekannten, mißlichen Dresdner Bildes) künstlich feiert: obwohl Rembrandt also das Gewicht und die Bedeutung des Gesellschaftlichen tief verspürt, ist er durch Schicksal doch auf die Abgründe und Höhen seines ungesellschaftlichen, verwaisten Künstlergeistes und Menschengeistes am meisten angewiesen, als auf die Lebenssphäre, in der einzig seine gewaltigsten Urkunden entstehen können — jene Urkunden, die zu schreiben er von Gott selbst unmittelbar berufen scheint.



REMBRANDT, STUDIE FÜR EINE SUSANNA. KREIDEZEICHNUNG, UM 1647
KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

Vollkommenheit, vielmehr gerade mit ihr, dem gesellschaftlich bedingten Bereich der rembrandtischen Hervorbringung an. Wenn ich das Wort mit der Ehrfurcht gebrauchen darf, die dem Rembrandt gegenüber immer Gesetz sein muß, so würde ich sagen, auch dies Bild stelle, freilich auf der Stufe der letzten Vollendung, die konventionelle Seite des Rembrandt dar — sei der Gipfel seiner Akademie. Die halb-heimlich angeschlagenen Wundertöne auch dieses Gemäldes sind mir nicht entgangen; ich sehe den menschlichen und menschlich angeschauten Gehalt des Hauptes zumal der Frau, deren Profil den innigsten Geist des Rembrandt ahnen macht; ich fühle die Schönheit einer Malerei, die gleichsam im Uneingestandenen verharrt — die sich halb und halb verbirgt, weil die Gesellschaft eben nicht das Ausströmend-Malerische, sondern (und mit Recht) das Beschwichtigt-Malerische und das Bildnis will, das Bildnis und die

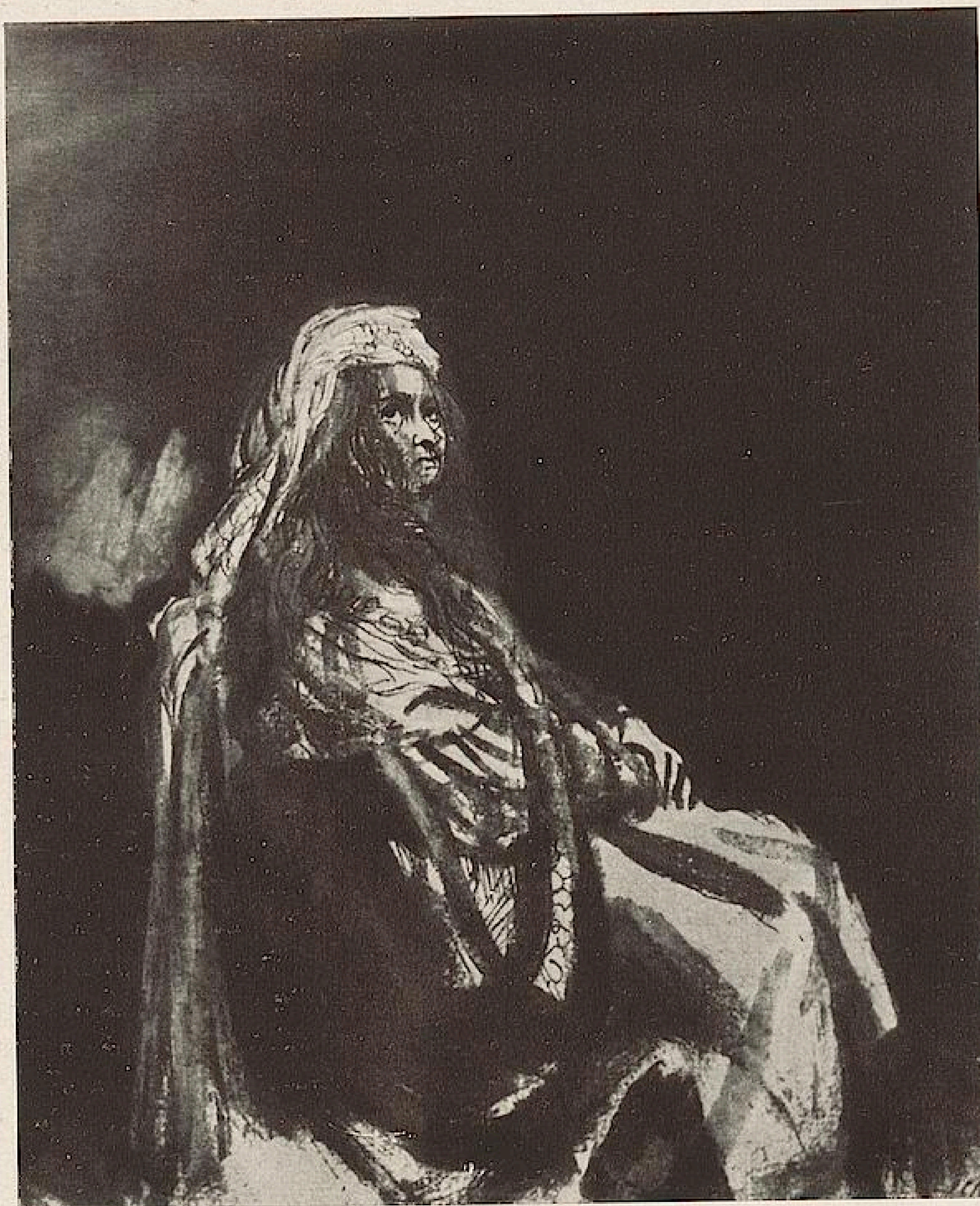
Das Bildnis der Eheleute Anslo gehört nicht zu diesen Urkunden. Zu ihnen gehört das Bild von Jakobs Segen; zu ihnen gehört das Braunschweiger Familienbild; zu ihnen gehört auch der „Adriaen im Goldhelm“ — das Bild (Bild mehr denn Bildnis) des Bruders, dem das Leben mißglückt; des Bruders, der ein van Rijn ohne Genie, nur mit lauter Unglück ist; des Bruders, der über dem trüben Gesicht, über einem gleichsam schon verschimmelten Antlitz den Glanz des aufgestülpten Goldhelms trägt wie den Prunk eines mit dicken Metallzierden belegten Sargdeckels. Zu ihnen gehört das tiefste Bild rembrandtischer Liebe: die Hendrickje im Fenster. Und wenn wir zuerst von Bildnissen reden sollen: dem innersten rem-



REMBRANDT, JAKOBS SEGEN. 1656

GEMÄLDEGALERIE, KASSEL

brandtischen Genie näher als das Bildnis der Gatten Anslo ist der Kasseler Bruyningh entstanden, dies in sich nicht angenehme Gesicht mit der fast unendlichen Süße des sanft hingestreuten und matten Lichts, oder der Lairesse mit dem schauerlichen Totenkopfgesicht (kurios, daß dieser häßliche Mann gestrebt wird? Ist hier nicht ein echtes Bildnis? Ist hier nicht das wahre Porträt einer bürgerlichen Familienordnung? Doch. Und ist dies Bild nicht völlig rembrandtisch? Hat es nicht die manische Gewalt seines Genies? Hat es nicht die empörte, die wahrhaft aufrührerische Kühnheit seiner freie-



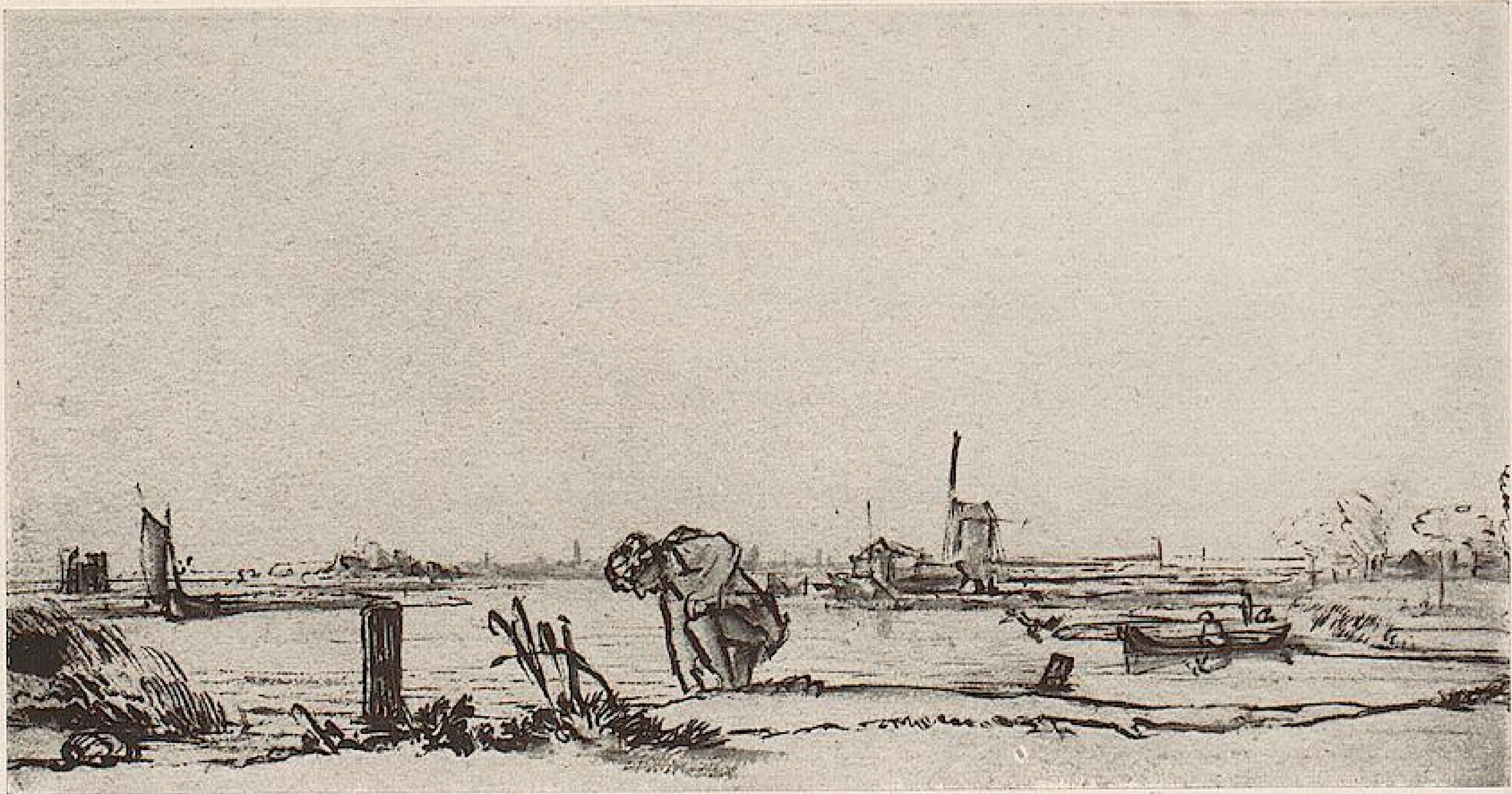
REMBRANDT, SITZENDE FRAU IM ORIENTALISCHEN KOSTÜM. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG MIT DECKWEISS, UM 1635
KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

gerade der Schönmaler Lairesse ist); oder der traurige Männerkopf mit dem „slawischen Typus". Oder gar das genannte Braunschweiger Familienbild. Und hier freilich muß man auf das vorhin berufene „Gesellschaftliche" noch einmal zurückkommen. Ist es nicht wahr, daß in diesem sehr späten Bild (es geht wohl ins Todesjahr 1669 hinein) noch einmal auch das Gesellschaftliche an- sten Malerei — jene rembrandtische Kühnheit, die nach der Seite des lieben Gottes freilich zugleich ebenso sehr die Gottseligkeit eines frommen Knechtes ist, wie sie nach der Seite der bürgerlichen Ordnung als eine Revolution erscheint? Doch. Also ist hier beides — das ganz Persönliche, das genial Emanzipierte und auch das Gesellschaftliche? Ja. Und also ist mit Macht bewiesen, wie sehr



REMBRANDT, POTIPHARS FRAU VERKLAGT JOSEPH. 1655

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN



REMBRANDT, LANDSCHAFT AN DER AMSTEL. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG MIT ETWAS DECKWEISS, UM 1650
KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

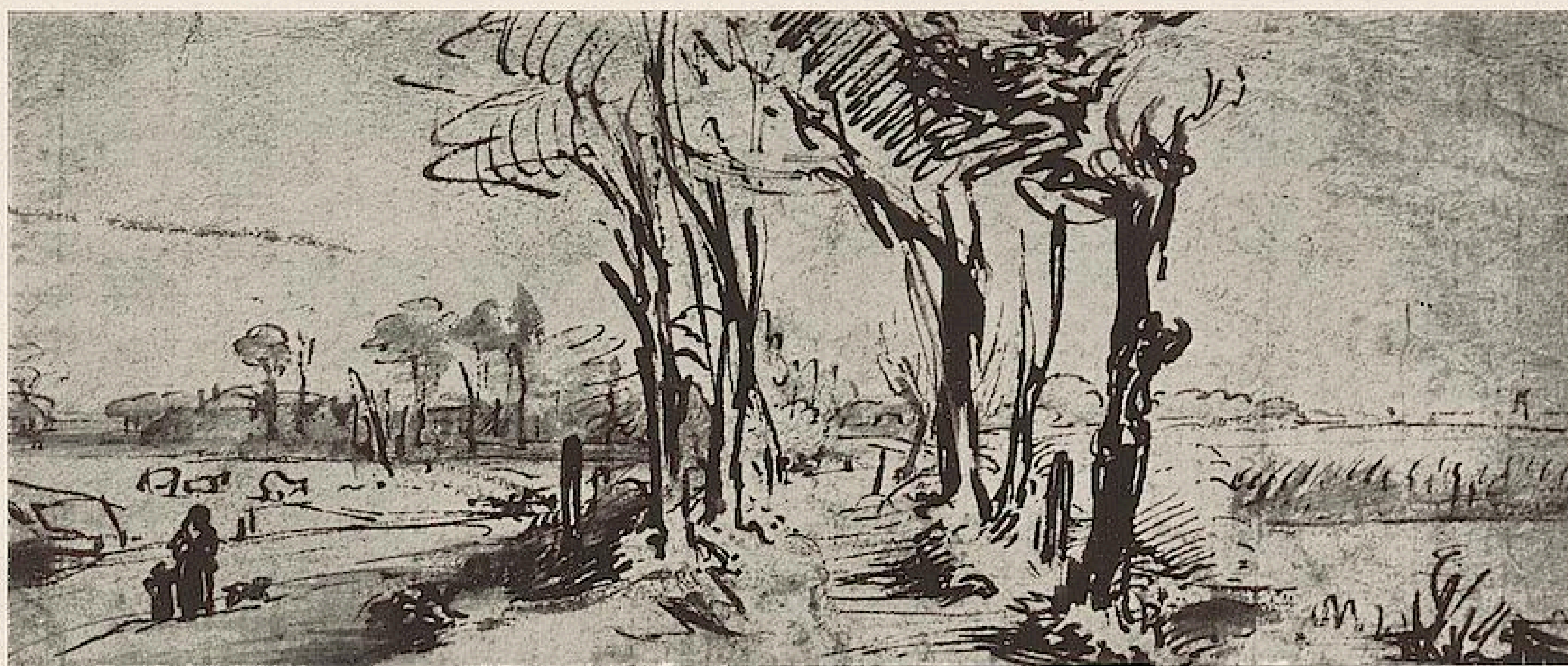
das Verlangen des Rembrandt, nicht nur ein exzentrisches Genie zu sein, sondern auch ein konzentrisch der menschlichen Gesellschaft zustrebender „Meister“, durch sein ganzes Leben hin am Werke gewesen ist. Ach, es ist mit dem einsamen Genius Rembrandt, den die Gesellschaft ausspeit, ja nicht so einfach, wie wir glauben! Da meinen wir nun, die Formel gefunden zu haben: Rembrandt ist der Einsame, der Unsoziale; er trägt das Geschick der echten Genialität — nämlich das Geschick der Unverbundenheit, der Ausgestoßenheit, die ganze furchtbare Bürde eines unmittelbaren Verhältnisses zu Gott allein, ohne die vermittelnde Hilfe der Gemeinde. Damit, meint man, habe man die Formel. Aber sie ist nicht genug. Sie ist zu einfach. Das Braunschweiger Familienbild zeigt, lange nach den Staalmeesters und dem Deyman, erschütternd an, wie dieser Mann bis zum letzten Lebensjahr um ein positives Verhältnis zur Gesellschaft, ja zu der schwer erträglichen holländischen Bürgerlichkeit gerungen hat. Und wenn Rembrandt es zuletzt auf eine bis dahin in seinem Leben unerhörte Weise vermochte, das Gesellschaftliche mit der Genialität seiner eigentümlichsten, persönlichsten Malerei zusammenzubinden; wenn er es sogar vermochte, ein holländisches Gesellschaftsbild mit den Schauern rembrandtischer Metaphysik zu erfüllen: wenn dies möglich war, wieviel muß diesem einsamen Mann dann doch das Gesellschaftliche gewesen, wie groß muß sein soziales Heimweh geblieben sein, das soziale Heimweh eines Mannes, dem das bürgerliche Amsterdam ein schönes Haus mit aller Habe 1657 so bedenkenlos vergantet hat . . .

Aus solchem Bilde ist, ob auch unbewußt, die ganze nordische Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts geflossen: die Malerei, nicht nur die besondere Kunst des Bildnisses, zum Beispiel des englischen. Erst Goya hat den nächsten Ton gebracht — und dieser Ton war dem ungeahnten Braunschweiger Familienbild noch verwandt. Aber nun das Andere, das Einsamere. Was ist es? Noch heißt es nicht einfach „Rembrandt“, wie etwa beim Haager Saul, beim Verlorenen Sohn, bei den Estherbildern. Denn anstatt der rembrandtischen Einsamkeit steht, zum Beispiel im Bilde des segnenden Jakob, die Familie. Sein Leben lang hat dieser Einsame die Verbindung mit den menschlichen Gemeinschaftsformen gesucht. Das Bild des segnenden Jakob entsteht im Jahre des Unheils 1656. Der Bankerott ist offenbar, die Verbindung mit der bürgerlichen Welt ist zerschnitten; in diesem Augenblick beginnt aber nicht unmittelbar das Alleinsein des an sich selbst appellierenden Genius, sondern



REMBRANDT, BILDNIS DES GERARD DE LAIRESSE. 1665

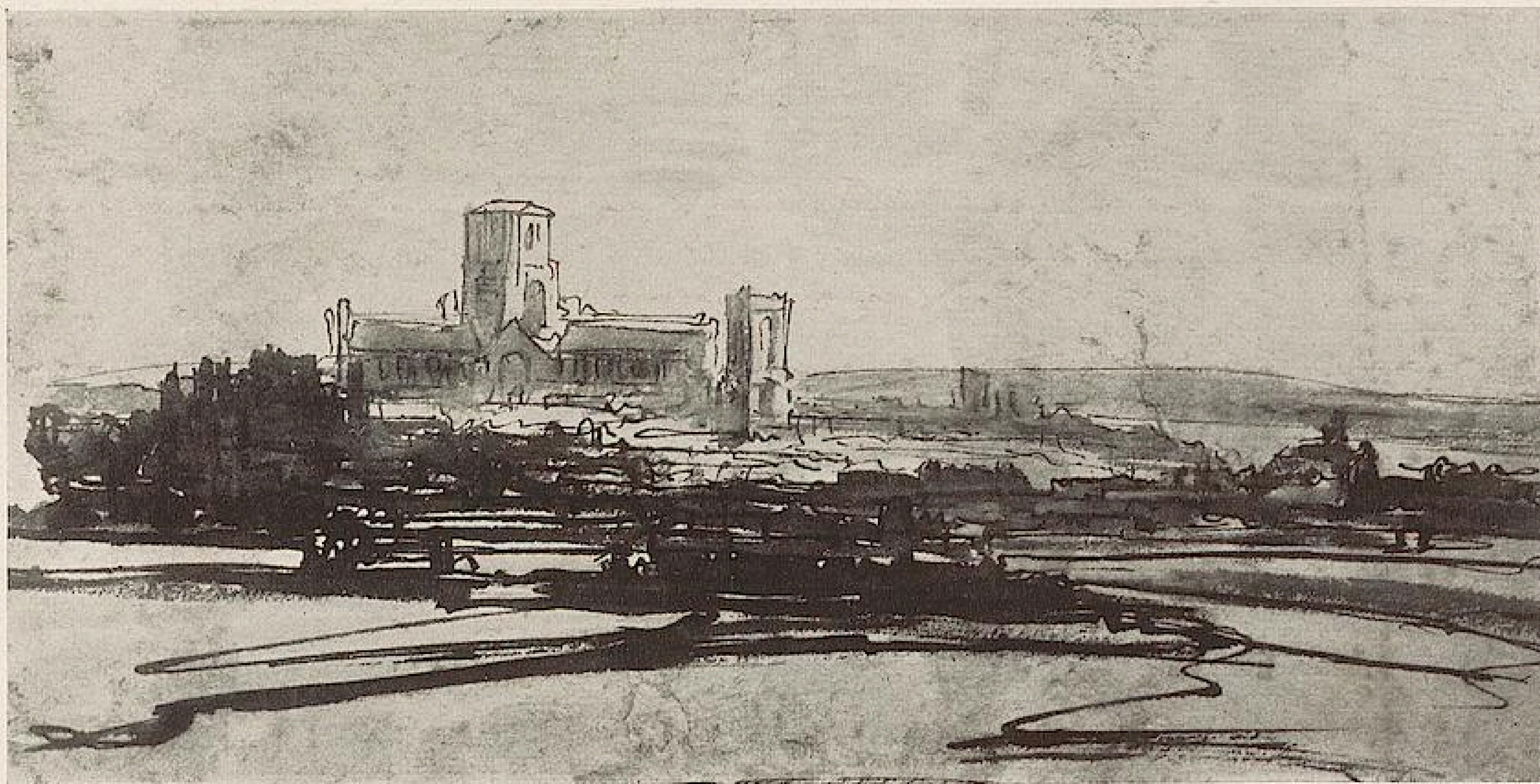
SAMMLUNG ALBERT LEOPOLD KOPPEL, BERLIN



REMBRANDT, ALLEE. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG, 1640—1650

KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

der freilich von tragischer Schwermut umwitterte Aufruf des Witwers an das Familiäre. Wie das Rot der Bettdecke den Leib des Sterbenden gleich einem purpurnen Ozean überströmt, so überströmt das verbindende Gefühl des Rembrandt, der am Rande der Verzweiflung angekommen ist, den familiären Zustand der Fünf: des scheidenden und segnenden Erzvaters, des Sohnes Joseph, der frauenhaft-nebensächlichen Schwiegertochter Asnath und der Enkel Manasse und Ephraim. Und es ist eben dies familiäre Gefühl größter Ordnung, in dem der ganze Reichtum der malerischen Konzeption entsteht — ein Reichtum, der wunderbar stofflich (malerisch-stofflich) und wunderbar vergeistigt ist. Aber freilich: wenn hier die innig umfangene Atmosphäre der Familie ist, so ist hier auch die Atmosphäre des Todes und also der Einsamkeit: denn wie der Mensch allein geboren wird, so



REMBRANDT, PANORAMA VON LONDON MIT DER ST.-PAULS-KATHEDRALE
LAVIERTE FEDERZEICHNUNG MIT DECKWEISS, UM 1640

KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN



REMBRANDT, FAMILIENBILD. 1668/1669

MUSEUM, BRAUNSCHWEIG

stirbt er allein, und es ist das Schwere des Todes, daß er, wenigstens für die Phase des rätselhaften Übergangs, völlig allein macht . . .

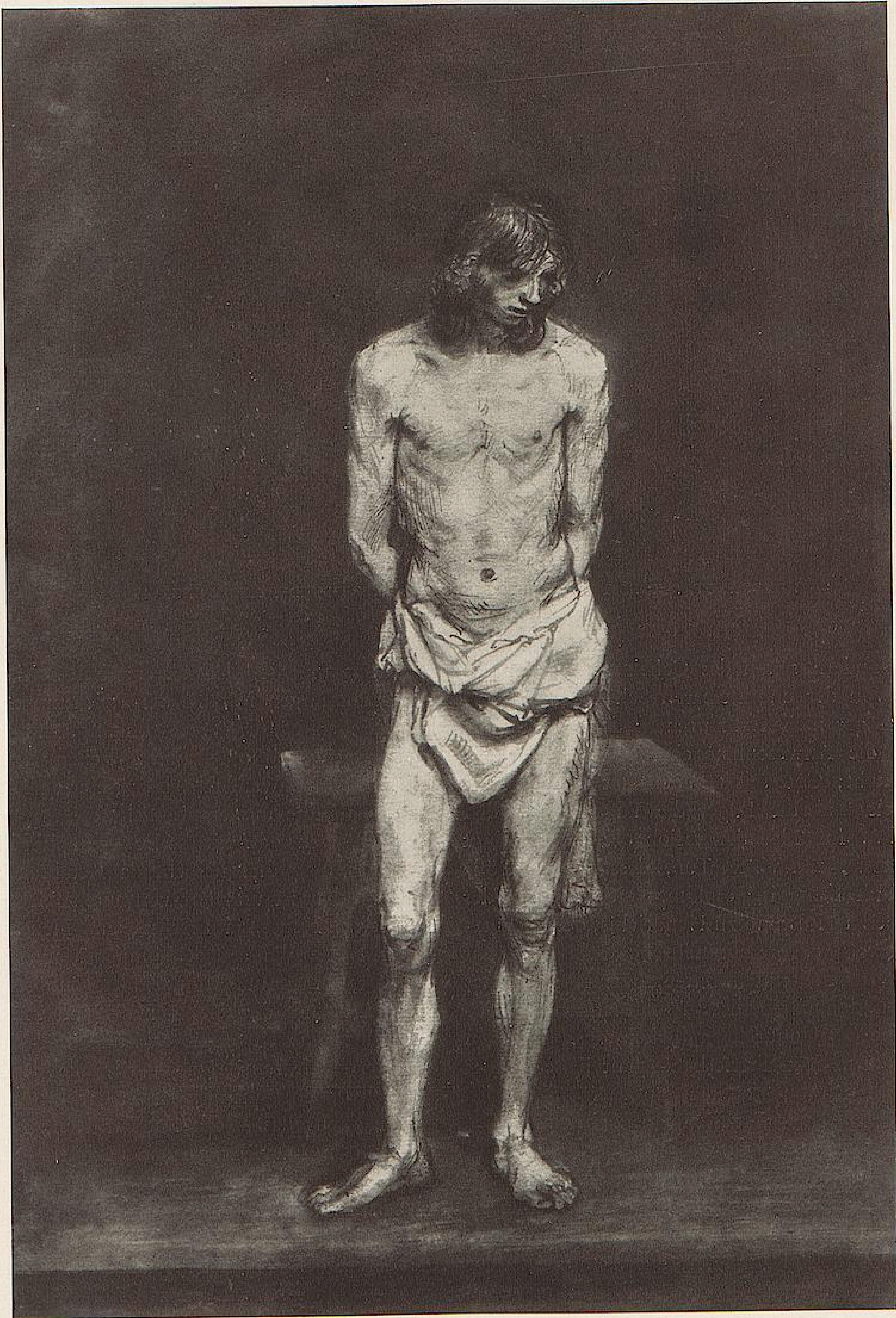
In dieser Berliner Ausstellung gibt es aber nicht nur die Spannung zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Ungesellschaftlichen, sondern auch die Spannung zwischen (darf man so sagen?) Dekorativ-Unverbindlichem und dem Wesenhaften — und der große Rembrandt ist so sehr Mensch, daß ihm auch diese Spannung nicht erspart wird. Da hängt das Bild des Moses, der die Gesetzestafeln zertrümmert, und das Bild des Jakob, der mit dem Engel ringt. Ich will kein verehrendes Gefühl kränken und meine Empfindung darum als meine persönliche Empfindung — nur als sie — bekennen: diese Bilder sind verhältnismäßig leer; sie erscheinen mir mit aller Schönheit des Antriebs und Entwurfs als Gesten; und eben darum nannte ich sie dekorativ und unverbindlich; eben deshalb könnte ich sagen, sie seien im Werk des Rembrandt, der ganz gewiß kein „Italianisant", sondern ein nordischer Geist gewesen ist, das Gleichnis des romanischen Barock; sie seien virtuell ein Stück von der lateinischen Gebärde und ihrer dekorativen Entladung . . . Und damit ich zu Ende gehe: von hier aus vermisse ich schmerzlich die kleinen Stücke des Kaiser-Friedrich-Museums; nämlich die Samariterin mit Jesus, den Traum Josephs, die Frau des Tobias mit der Ziege, den Alten mit der Mütze. Ich vermisse aber auch, schon weil mir scheint, daß die Ausstellung dem jungen Rembrandt nicht genugtut, die starke Bewegung des kleinen Berliner Frühbildes mit dem Raub der Proserpina, das unter den Werken des jugendlichen Meisters dem inneren Ring des Persönlich-Wichtigen angehört, wenn man die ruhig-große Anschauung, von der das Frühbild der Minerva gehalten wird, auch vorziehen muß.



REMBRANDT, FLUSSLANDSCHAFT. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG. 1648-1650

SAMMLUNG FRANZ KOENIGS, HAARLEM

Indessen: da sind „Daniel" und „Susanna" und die „Frau des Potiphar", und in diesen Herrlichkeiten des Kaiser-Friedrich-Museums ist der persönlichste Rembrandt beurkundet. Welches Impasto auf dem Bild der Frau des Potiphar; welche psychologische Spannung der Sekunde; welches Zeugnis des Lebens selbst . . . Der Körper der Susanna zählt zu den stärksten Malereien des Nackten in Rembrandts Werk; im landschaftlichen Hintergrunde geht nicht nur das Geheimnis der



REMBRANDT, AKTSTUDIE EINES JUNGEN MANNES. FEDER- UND PINSELZEICHNUNG, UM 1646

SAMMLUNG FRANZ KOENIGS, HAARLEM



REMBRANDT, JAKOBS TRAUM (AUSSCHNITT). LAVIERTE FEDERZEICHNUNG, UM 1635
KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

Natur, sondern schon das Geheimnis des Jenseits auf — von der unmittelbaren Schönheit des Malerischen gar nicht erst zu reden; der Hintergrund ist wie die Anwesenheit eines Geistes, der alle Dinge sieht; Gott selbst beobachtet von dort die Wahrheit und die Lüge, die Tugend und den Verrat . . . Im Bilde der Vision des Daniel klingt der zarteste, zärtlichste Ton, dessen die Größe Rembrandts fähig ist; es klingt die Saite, auf der die Liebe zu Titus und zu Hendrickje, dem Schutzengel, spielt; das rembrandtische Gold wird auf dem Engelsscheitel ein mit Sanftmut gedichtetes Blond; und auch in diesem Bilde atmen die Geheimnisse des Undurchdringlichen, des Jenseitigen — das da, als rätselhafte Landschaft jenseits eines Grabens, auch buchstäblich ein „Jenseitiges" ist.

So hat Rembrandt sich ganz bekannt. Die Landschaften vollenden, was noch fehlen könnte — die aus Kassel mit der Ruine, mit dem versterbenden Goldlicht und dem unvergeßlichen Knick des Hügelrückens, auch die schöne Landschaft mit dem Kämmerer, aus dem Besitz der Galerie Matthiesen. Aber weshalb hat man die Weihe der „Heiligen Familie" aus der Kasseler Galerie nicht hergetragen und das innige, das nie genug geliebte Kasseler Frauenbild?

Rings um die Bildersäle erweisen Zeichnungen und Radierungen in Fülle den Reichtum der rembrandtischen Natur. Wie wohltätig, ihn so auseinandergelegt zu finden und zwischen seinen Entfaltungen hinzuwandeln, als wäre er eine ruhende Landschaft, die uns empfängt!

Wir sagen, daß wir die Druckgraphik kennen; aber was mag dies heißen, da Rembrandt doch unübersehbar ist und auf vertrauten Blättern täglich etwas Neues, ja Erschreckend-Neues zeigen kann! Haben wir alle den jungen Mann gekannt, der auf dem Hundertguldenblatt zuhörend den eigenen Mund mit der eigenen Hand verschließt, um ganz ein schweigender Zuhörer der Worte des Herrn zu sein? Haben wir alle den Goldschmied genau gekannt, der in der Intimität seines Schaffens das Werk mit der Hand und dem Arm umfängt wie eine stille Geliebte? Oder den Schüler, der bei qualmendem Licht einen Kopf nachzeichnet, aus einer unmittelbaren, privaten Nähe zeichnet, die es nur im Norden gibt? Oder die derbe, dennoch zarte, die derb-lyrische Verwegenheit des naiven, ganz rembrandtisch-naiven Blattes mit dem Eulenspiegel und die badenden Männer, in denen schon die Generation eines Liebermann daherkommt, oder die Heimlichkeit



REMBRANDT, AUFENTHALT DER HEILIGEN FAMILIE IN ÄGYPTEN. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG. 1640–1645

SAMMLUNG FRANZ KOENIGS, HAARLEM

des betenden David und die Not auf dem Ölberg? Und ist uns allen der Reiter auf einem Zustandsdruck der Drei Kreuze vertraut — dieser Reiter links zwischen zwei Kreuzen, der das Grauen um sich hat und starr sitzt wie eine Puppe? Ein geronnenes Profil, das in die Ewigkeit blickt?

Und daß ich zum Schluß gestehe: unter allen den herrlichen Handzeichnungen blieb mir wieder die liebste die mit dem blinden Belisar, der ein Almosen empfängt — dies Blatt mit der doppelten Handschrift, denn man findet dort den schreibenden und den zeichnenden Rembrandt in Einem, und man findet die Weite, findet die Demut, findet die Innigkeit, das Menschliche, das Herz und die Frömmigkeit und die gestaltende Gewalt dieser unvergleichlichen Phantasie, die auch mit einem prosaischen Strich schon die tragisch rhapsodierende Leier des Weltalls tönen macht. Auf diesem Blatt stehen die folgenden Worte: „Erbarmt u over den armen belisaro die nochtans wel was in groot aensien door syn manhaftyge daden en door de jaloesy is verblindt.“ Die Legende von dem geblendeten byzantinischen Feldherrn Belisar ist Gleichnis des nur zu wahren Lebensromans des Rembrandt selbst. Vordem in großem Ansehen, nachher durch den Neid der anderen geblendet. Es ist der Weg von 1632 bis 1657. Man hört in diesen parabolischen Worten die dunkle Stimme des Rembrandt; er klagt; er bittet um ein Almosen; er weiß nicht, ähnlich wie Beethoven, der in der Sterbestunde fragt, ob er ein wenig Talent gehabt hat — er weiß wahrhaftig nicht, daß von seines, des Bettlers Reichtum drei Jahrhunderte der Weltgeschichte gesättigt worden sind.

Anmerkung der Redaktion: Wilhelm Hausenstein hat vor einigen Jahren ein Buch über Rembrandt geschrieben, dessen Grundanschauungen mit diesem Aufsatz übereinstimmen. (Deutsche Verlagsanstalt, Berlin-Stuttgart.)



REMBRANDT, SELBSTBILDNIS AM TISCH. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG MIT DECKWEISS, UM 1638

KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN



REMBRANDT, DER PROPHET NATHAN ERMAHNT DAVID. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG. 1660–1665
KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

EINE SEKTE DER „PRIMITIVEN" UM 1800 IN FRANKREICH
UND DIE WANDLUNG DES KLASSIZISMUS BEI INGRES

VON

WALTER FRIEDLAENDER

I

Kurz vor 1800 entstand in Paris eine kleine Gemeinschaft oder Sekte, die man wegen ihrer künstlerischen Einstellung die „Primitiven" oder wegen ihrer damals ganz ungewöhnlichen Barttracht die „Bärtigen" (les barbus) nannte. Ihre Mitglieder waren meistens ganz junge Leute, achtzehn- oder zwanzigjährig, und kamen großenteils aus dem Atelier Louis Davids, waren also meist Maler, doch waren auch andere künstlerische Berufe vorhanden, Schriftsteller und Literaten, unter ihnen der noch blutjunge Charles Nodier. Von diesem genialischen, frühromantischen Dichter haben wir von Begeisterung überquellende Schilderungen dieses Kreises und vor allem seines Führers Maurice Quaï; sie werden ergänzt und gefestigt von den sehr viel sachlicheren Berichten des Malers und Kunstschriftstellers Delécluze, der als alter Schüler Davids alle Gruppen und Spaltungen unter den zahlreichen Schülern des David-Ateliers genau kannte; in seinem Buche: Louis David, son école et son temps souvenirs (Paris 1855), schildert er sie in zum Teil recht amüsanter Weise. Außer

diesen beiden Quellen ist, soweit ich sehe, über die „Primitifs“ nichts bekannt. Auch hat man sich wissenschaftlich nur sehr wenig mit ihnen beschäftigt, aus dem sehr begreiflichen Grunde, weil sie nie zu einer wirklichen Produktion gelangten; in jedem Fall scheint nichts mehr davon erhalten zu sein. Trotzdem scheint es mir nötig, die Ideen und Eigenschaften dieser so eigentümlichen Sekte aus dem Dunkel der Vergessenheit herauszuheben. Einmal wegen der auch an sich höchst reizvollen Eigenschaften ihres Führers Maurice Quaï, noch mehr aber, weil diese „primitive“ Anschauung schon durch ihre frühe historische Lagerung — etwa ein Jahrzehnt vor den Nazarenern — ein wichtiges Symptom für eine ganz bestimmte und folgenreiche Umwandlung des Klassizismus bildet und sich dadurch in eine allgemein-europäische künstlerische Bewegung einreiht.

Über Maurice Quaï äußert sich Ch. Nodier in seinen „essais d'un jeune barde“ (1804) ganz dithyrambisch: „er verband die Formen eines Antinous mit denen eines Herkules, er barg die Seele eines Moses, Homers, Pythagoras in sich, er vereinte den Mut der Tapferen mit der Einfalt der Kinder, die Vernunft des Weisen mit dem Enthusiasmus des Poeten. Seine Schönheit hatte etwas unveränderliches und ewiges, wie die der Götter . . .; um sein Haupt schienen die Blitze des Olymps und des Sinaï zu leuchten“ usw. „Fragt nicht den Plebs, wer Maurice Quaï war: die Zukunft wird seines Namens beraubt sein.“ Diese Worte stammen aus einer Art Trauerrede Nodiers über den Tod des „jungen Barden“ Maurice, der ganz jung 1804 starb. Es gab natürlich auch eine entsprechende Beatrice: „Lucile Franque mit flatternder Tunika, gelösten Haaren, die Wohltäterin der Mütter, der Engel der Hütten, die den Kindern Blumen streute . . .“ und die Nodier mit Maurice zusammen als „deus beaux types de la plus parfaite organisation humaine“ hinstellt. Noch spät (1833) äußert sich Nodier ähnlich begeistert über die Gemeinschaft der „primitifs“ oder, wie er sie auch nennt, der „penseurs“ und über ihren schönen und edlen Führer.

Auch bei dem wenig romantisch beanlagten Delécluze erscheint Maurice Quaï als eine besondere Persönlichkeit. Er schildert ihn aus seiner Kameradschaft im David-Atelier heraus als einen Jüngling, der in der Praxis zwar noch nicht sehr vorgeschritten war, aber eine brillante Zukunft zu haben schien und der einen bestimmenden Einfluß auf seine Kollegen ausübte. In seinen Zügen, in seinem Charakter lag etwas, was die Menschen auszeichnet, die dazu berufen sind, zu befehlen. Er hatte ein schönes Gesicht und sein Bart, den er gegen die damalige Sitte trug, gab seiner sehr einnehmenden Physiognomie eine gewisse Würde. Er war ein begabter Redner und übte auch dadurch eine außerordentliche Überzeugungskraft auf die Geister der anderen aus. So wurde er bald ein richtiger Sektierer in der Schule Davids, die er schließlich mit einigen Kameraden, die er mit sich zog, verließ. Da sein Talent erst gerade im Keimen war, so verkündete er damals noch nicht so laut die merkwürdigen Ansichten, die er über die Künste und über die Art, sie auszuüben, sich machte und später an den Tag brachte. Zunächst war es die Höhe seiner Ideen und der Freimut seiner Seele, der das Wohlwollen seiner Mitschüler errang. Man hatte ihm in der ersten Zeit den Spitznamen „Don Quichote“ gegeben. Als er dies hörte, sagte er zum Staunen seiner Kameraden, er fühle sich glücklich und geehrt, den Namen einer Persönlichkeit zu tragen, die zwar imaginär, aber das Vorbild eines naiven, loyalen Glaubensmenschens wäre; er hätte Don Quichote seit seiner Kindheit bewundert und bemühe sich unablässig, sich zu der Höhe der rauhen und unbestechlichen Ehrenhaftigkeit dieses „romanesken“ Heros zu erheben. Don Quichote gehöre wie Christus (wenn auch in gebührender Distanz) in die Reihe derer, die für Großes geboren sind und von der Menschheit verspottet werden. Mit solchen Ansichten mußte Maurice Quaï auch dem Christentum wieder nahe kommen. Alles Spöttische und Ironische, das ganze Aufklärertum des Dixhuitième, vor allem Voltaire war ihm ein Greuel. Auch von dem Heidnischen der Revolutionszeit wandte er sich ab. Natürlich erregte er dadurch bei der damals noch herrschenden antichristlichen Stimmung im Kreise seiner Kameraden Anstoß. Aber durch seine ruhige und bestimmte Art gewann er auch nach dieser Richtung hin immer mehr Boden. Auch davon erzählt Delécluze: Als im Atelier bei gemeinsamer Arbeit einer der jungen Maler die damals zum guten Ton gehörigen Spottweisen über das Christentum und seinen Stifter vorbrachte, äußerte Maurice Quaï

scheinbar beiläufig und ruhig weitermalend: „Welche Dummheit, Christus zum Gegenstand von Scherzen zu machen! Habt ihr denn, alle die ihr hier seid, jemals das Evangelium gelesen? Ich zu dem Spötter, „das Evangelium und lies es, bevor du über Christus redest“. Der Erfolg dieser christlich-ästhetischen Ermahnung war, daß — nach einigem Erstaunen — sich die jungen Leute



REMBRANDT, MINNERVA, UM 1631
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

sage euch, das Evangelium ist schöner als Homer, als Ossian. Jesus Christus inmitten eines Getreidefeldes, wie er sich gegen den blauen Himmel abhebt, Christus, der die Kindlein zu sich kommen läßt — nennt einmal Bilder-Themen, die größer, die erhabener sind.“ „Kaufe dir“, wandte er sich einmütig erhoben und schrieen: „Vive Maurice“. Doch stehen für Maurice neben der Bibel fast in gleichem Rang Homer (den er sich des Klanges wegen griechisch vorlesen ließ, obgleich er die Sprache nicht verstand) und Ossian (dessen Echtheit man damals noch nicht bezweifelte). Er fand die Ge-

sänge Ossians noch eindrucksvoller als Homer. Dieser wäre die Sonne, Ossian der Mond. Er zöge den Mond der Sonne vor, „c'est plus primitif!“ Sophokles ließ er noch gelten, sprach man aber von Euripides, so fuhr er auf: Euripides! Pompadour, Rococo; das ist wie Voltaire! So wurde ihm auch das Zeitalter des Perikles, das allgemein als die Spitze menschlicher Kultur angesehen wurde, zum Gegenstand tiefster Verachtung. Es wäre nichts anderes wie das siècle de Louis quatorze, das ihm natürlich, ebenso wie die Renaissance als tiefster Verfall erschien. All das ist ihm nicht „primitif“ genug. Das Zurückgehen zum Primitiven gehört für Maurice und seine Freunde zur Religion.

Sicherlich lassen sich in solchen Erinnerungen noch Nachklänge Rousseauscher Anschauungen erkennen, die ja noch längere Zeit bis in die ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts hinein nachwirken. Nur handelt es sich bei den „Primitifs“ nicht um ein Zurückkehren zur „Natur“, zum „Wilden“, dem „besseren“, weil naiveren Menschen, wie es ungefähr zur gleichen Zeit Châteaubriand in seinem René und im Atala als Ideal hinstellte. Vielmehr ersehnte man eine Kultur, die zwar der Natur noch möglichst nahe steht, die aber durch älteste Tradition gesichert und geheiligt ist — also ein Einfachheits- und Ruhe-Ideal, das einer durch die Revolutionsstürme gegangenen Generation doppelt willkommen sein mußte. Es zeichnet sich also, wenn auch in ziemlich unsicheren Zügen, eine Art Gesellschaftsreform ab, wie sie später der Comte de Saint-Simon und die Saint-Simonisten anstrebten, die durch ihr soziales Neu-Christentum, aber auch durch Äußerlichkeiten des Sektierertums an die „Primitifs“ erinnern. Auch für die Sekte der „Barbus“ war ein Wechsel des Kostüms wichtig: daher ließen sie sich Haar und Bart wachsen, trugen eine wallende Toga oder „phrygische“ Tracht. Maurice Quaï ging als Agamemnon.

Da die meisten Anhänger jener Gemeinschaft Künstler und David-Schüler waren, so standen naturgemäß künstlerische Fragen im Vordergrund, vor allem im Hinblick auf Davids Kunstausübung und Kunstdoktrin. Gerade in der Zeit, in der sich die Sekte der „Primitiven“, zunächst innerhalb des David-Ateliers, bildete, war in des Meisters Kunst ein Wandel eingetreten, der zu heftigen Diskussionen und schließlich zu der „secessio“ Anlaß gab. Davids heroische politisch-moralische Darstellungen, die sogar auch zum Ausbruch der Revolution beitrugen — vor allem seine Horatier, sein Belisar oder Brutus — lagen in den achtziger Jahren. Während der eigentlichen Revolutionszeit war David mit unmittelbar aktuellen Themen beschäftigt, in die er seine ganze natürliche Kraft legen konnte (jeu de paume, Tod des Marat u. a.) oder betätigte sich als Kunstdiktator großen Stils. In den Sturz des von ihm so bewunderten Robespierre hineingerissen, mußte er, nur mit knapper Not der Guillotine entgangen, unter dem Directoire aller politischen Tätigkeit, auch als Künstler, entsagen. Um so mehr warf er sich auf das Prinzipielle, auf das „beau idéal“, losgelöst von jeder unkünstlerischen Zweckgebundenheit. Aber er mußte bald bemerken, daß auch die Prinzipien nicht mehr die gleichen waren, wie vor der Revolution, daß sie sich in ganz eigentümlicher Weise gewandelt hatten — auch in ihm. Summarisch ausgedrückt: nicht Rom war mehr Mode, sondern Griechenland, nicht mehr Plutarch, sondern Homer, nicht mehr rauhe römische Bürgertugend als Vorbild für die citoyens, sondern hellenische Feinheit und bei aller monumentalen Größe Zurückhaltung. Formal bedeutete das: nicht mehr plastisches Durcharbeiten der Figuren in der Art römischer Statuen, sondern zartere Reliefierung, feineres Linienführen, Vermeiden von starken Schatten- und Lichtkontrasten, nicht mehr überzeugungstreue Gestendramatik, sondern körperliche Schönheit in seelischem Gleichgewicht; nicht mehr Kompaktheit, sondern Isolierung. David beklagte sich bitter darüber, daß ihm zur Zeit seiner Studien in Rom in den siebziger Jahren noch nicht das richtige Wesen der Antike aufgegangen sei, da ihm wesentlich nur römische Kunst als Vorbild zur Verfügung gestanden hatte. Unterdessen war aber sehr viel Neues ans Licht gezogen, die archäologische Forschung hatte sich große Gebiete erobert. In der Architektur waren es die Publikationen über ägyptische Tempel oder über Paestum oder die „Antiquités d'Athènes“ von Stuart, die das höchste Interesse erregten; in der Malerei und Zeichnung waren es vor allem die griechischen (oder wie man damals sagte: etruskischen) Vasen (auf die schon Winckelmann hingewiesen), die die größte Begeisterung erregten, als man sie in den



REMBRANDT, SITZENDE ALTE FRAU. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG. 1640–1645
SAMMLUNG FRANZ KOENIGS, HAARLEM

tonung auf die Darstellung des nackten Körpers gelegt war, vielmehr vor allem, weil es jenen gereinigten Stil zeigen sollte, den David als „griechisch“ empfand. Tatsächlich ist das große Gemälde auch gegen die früheren römisch-antiken Bilder Davids feiner geworden, die Figuren sind weniger plastisch-anatomisch, jede einzelne für sich ist sorgfältiger durchziseliert und sie fügen sich, planer geworden, mehr in die Bildebene. So war der Triumph, den David bei der Ausstellung der Sabinerinnen beim Publikum und der Kritik errang, wohl verdient; er befestigte dadurch seine Vormachtstellung aufs neue, die, infolge seiner politischen Einstellung, etwas gelitten hatte. Nur gerade da, wo ihm vielleicht am meisten an Anerkennung lag, im Kreise seiner Schüler und gerade unter den begabtesten, ihm am nächsten stehenden, fanden die Sabinerinnen keine Anerkennung, vielmehr schärfste Opposition. Jene Gruppe um Maurice Quaï, zu der auch die bei den Franques gehörten (die vom Konvent zur Robespiere-Zeit David als Adoptivsöhne anvertraut waren), war bitterlich enttäuscht. Für diese jungen und radikalen Leute waren die Sabinerinnen bei weitem nicht radikal genug. Man gab zu, daß David die Absicht hatte, in den Wegen der Griechen zu gehen, aber man fand nichts Einfaches, Grandioses, kurz „Primitives“ (das war das entscheidende Wort) darin, wie in den griechischen Vasen. Man übersah schließlich in diesem Kreise ganz die Anregungen, die David durch seine Worte, wie durch sein neues Werk (wenn auch mit vielen Konzessionen) dem „Primitiven“ gegeben hatte, glaubte wohl auch, daß David umgekehrt erst durch die Jungen zu seinen „primitiven“ Tendenzen gekommen sei und so steigerte man sich immer mehr in Wut gegen die Sabinerinnen. Vanloo, Pompadour, Roccoco waren noch die mildesten

Prachtpublikationen von Hamilton, Tischbein u. a. kennen lernte. „Ohne die Griechen“, predigte David seinen Schülern, „wären die Römer in Kunstdingen Barbaren geblieben. Man müsse zur Quelle zurückkehren. In den Horatiern und im Brutus hätte er noch ganz unter römischem Einfluß gestanden, nun aber wäre er daran, ein Werk zu schaffen, in dem sein anatomisches Können nicht mehr so durchsichtig sei, wie bei den Horatiern, vielmehr suche er es mit Geschicklichkeit und Geschmack zu verbergen. Ce tableau sera plus grec.“ Mit diesem Bild, das nach unendlicher Mühe und Arbeit 1799 endlich vollendet wurde, meinte David seine „Sabinerinnen“. Dies Werk sollte die Krönung seines Schaffens werden, etwas ganz Neues und Vollkommenes — nicht nur weil es von jeder außerkünstlerischen Beziehung gelöst war, oder weil im griechisch-antikischen Sinne starke Be-

Atelier-Jargon-Ausdrücke, mit denen man seine Verachtung diesem Werke und dem Meister gegenüber kundgab. Natürlich konnte sich David dies Gerede, von dem er Kunde bekam, in seinem Atelier nicht gefallen lassen. Die Gruppe um Maurice Quaï mußte aus dem Atelierverband austreten; erst dadurch bildete sich die eigentliche Sekte der „Primitifs", „Penseurs" oder „Barbus".

Es wäre auch unmöglich gewesen für einen Mann von über fünfzig Jahren, wie David war, mit den extremen Forderungen dieser avancierten Jugend mitzugehen, man konnte nicht von ihm erwarten, daß er seine ganze Art in seinem neuen Werke verleugnete. Er wollte Reformationen in der Richtung, die damals in der Luft lag: nach dem Griechischen, Primitiven, Abstrakten hin, aber keinen Bruch. Und gerade das war es, wonach die stürmischen Schüler mit allem ihrer Jugend zukommenden Eifer strebten, nach einer ganz radikalen Änderung der Prinzipien, auf die man sich bei der Ausübung der Künste stützen könnte. Alles, was seit den Zeiten vor Phidias geschaffen wurde, ist, nach der Ansicht dieser Extremisten „manieriert, falsch, theatralisch, scheußlich, unwürdig" (maniéré, faux, théatral, affreux, ignoble). Die italienischen Renaissancemeister, selbst der berühmteste unter ihnen, „Raffael", „sind durch die Laster der modernen Schulen befleckt". Wenn man im Louvre durch die große Galerie geht, so soll man „unter allen Umständen den Blick von diesen Bildern fortwenden", kommt man zu der Sammlung der Antiken, so soll man ebenfalls „die Augen senken und die römischen Statuen und selbst die griechischen nach Alexander dem Großen unbeachtet lassen". Maurice Quaï ging so weit, zu sagen, „man solle nur drei bis vier Statuen des Antikenmuseums aufheben und die Bildergalerie ganz verbrennen oder höchstens ein Dutzend (vermutlich primitive) Bilder davon ausnehmen". Nur italienische Primitive ließ man vielleichr noch gelegentlich neben dem Archaisch-Griechischen gelten. So „naiv" wollte man malen, wie diese ersten Meister, die man oder deren Spuren man in den „etruskischen" Vasenbildern zu erkennen glaubte. (Daher hieß die Bewegung auch „l'Etrucisme"). Nur auf höchste Reinheit uud Schönheit dürfe man bei der Ausführung der Bilder bedacht sein. Man solle, schrieb Maurice seinen Adepten vor, Figuren malen von etwa sechs Fuß Höhe (d. i. ca. 1,90 m), und zwar mit möglichst hellen Schatten, denn der heftige Übergang des Lichts zum Schatten zerstöre die Harmonie der Formen, wie das bei diesen „indignes Italiens" der Fall wäre. Delécluze hat auch Maurice an einem solchen Bild arbeiten sehen, wie er mit einer vier Fuß langen Palette hantierte. Auf der Leinwand war Patroklus, der die Briseïs Agamemnon zurücksendet. Wesentlich nur gezeichnet. Er hatte dazu und zu anderen Entwürfen viele Studien gemacht, die „wahr, groß und schön waren, allgemein bewundert wurden und viel versprachen". Delécluze berichtet, daß er sie auch späterhin noch gesehen hätte — jetzt sind sie verschollen.

(Fortsetzung folgt.)



REMBRANDT, RADIERUNG EINES BETTLERS



HENRI MATISSE, KAUERNDE VENUS

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN

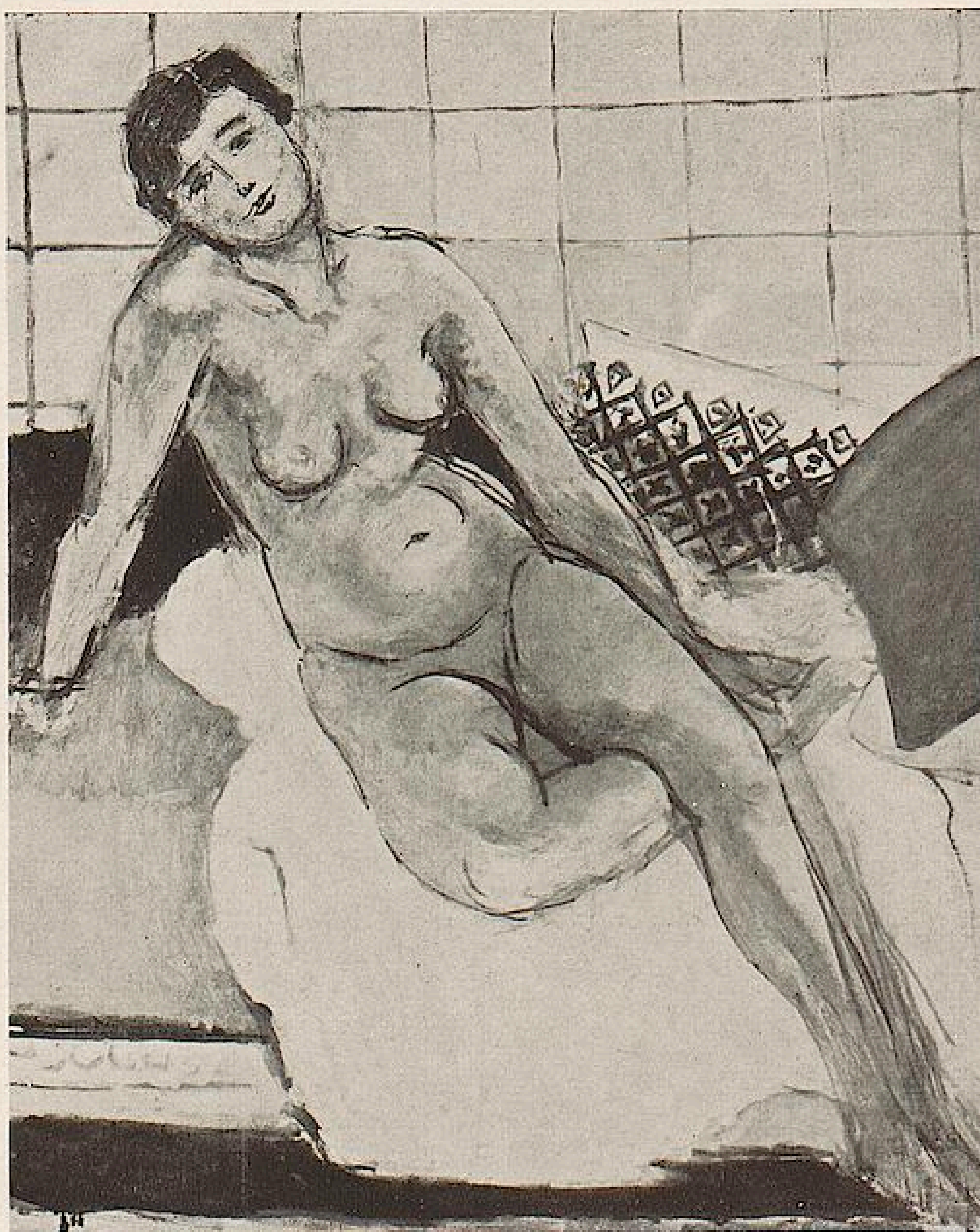
DER SECHZIGJÄHRIGE HENRI MATISSE

IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN

Hans Purrmann erzählt — auch in dem anmutigen Vorwort des Katalogs spricht er davon —, wie es war, als er vor etwa zwanzig Jahren die erste Matisse-Ausstellung für die Berliner Secession vermittelt hatte, welches Entsetzen sie dort, auch bei den Künstlern, erregte, wieviele Vorwürfe er hören mußte, und wie peinlich sich der persönliche Aufenthalt für Matisse in Berlin dann gestaltete. Das ist heute kaum zu begreifen. Denn inzwischen ist Matisse zu einem von Widerspruch nicht mehr getrübten Welterfolg gelangt, er ist einer der berühmtesten lebenden Maler geworden, dessen Bilder in Paris und Amerika sehr teuer bezahlt werden. Ja, inzwischen hat sich die Schätzung so gewandelt, daß die Bilder eines Künstlers, der dem Publikum damals wild und roh erschien, dem Kunstfreund heute zuweilen zu gefällig, zu dekorativ scharmant erscheinen wollen. Man sieht daran, wie sehr sich die Sehweise verändert hat. Ihr sind in der Zwischenzeit einige Pferdekuren zugemutet worden, so daß sich das Auge nicht mehr leicht verblüffen läßt. Matisse freilich, das muß zugegeben werden, ist in den letzten beiden Jahrzehnten, in denen wir immer nur einzelne Bilder von ihm kennen lernten, so daß wir für diese umfassende Ausstellung der Galerie Thannhauser aufrichtig dankbar zu sein haben, immer weniger ein „Fauve" geworden. Das Grundsätzliche seiner Bildaufteilung, seines Körperkanons, seiner Lehren von den Kontrastwirkungen der Farbe ist hinter schönem Schein, hinter lebendigen Eindrücken mehr zurückgetreten. Dafür ist deutlicher geworden, was er der großen französischen Tradition verdankt. Dieser Ausschnitt seines Lebenswerkes zeigt von neuem, daß in der französischen Kunst eigentlich nie etwas verloren geht: Matisse ist heute einer der glücklichsten Erben, er verdankt seinen abendländischen Erfolg ebensosehr seinen großen Vorgängern als sich selber.

Er ist entfernt von dem großen Format Manets, Renoirs, Degas' und Cézannes; als Enkel aber, als ein Nachfolger des Impressionismus steht er mit an erster Stelle. Mit Recht ist er allen nachimpressionistischen Malern ein Lehrer geworden, hat sich an seinem hellen und warmen Kunstverstand eine ganze Generation orientiert und korrigiert. Er ist ein Meisterlehrer, der das, was er lehrt, vormachen kann.

Freilich ist er ungleich, noch heute mit sechzig Jahren, so daß neben klarer Naturergründung auch nur dekorativ Reizvolles steht, Puppenhaftes neben dem Lebendigen und Ungefähres neben Realisiertem. Ja, in demselben Bild sind nicht selten zwei verschiedene, nicht zueinander passende Arten der Anschauung, Plastisches neben Flachem, Konkretes neben Abstraktem. Eine wunderschön gemalte Schale mit Früchten steht unwahrscheinlich vor einem Hintergrund, der nur Dessin ist. Fast immer aber gibt ein zauberhafter Geschmack der Malerei Geschmeidigkeit und höchste Delikatesse; ein sinnliches Auge faßt alles synthetisch und bildet aus Klängen Harmonien, so faszinierend, daß man des Didak-



HENRI MATISSE, SITZENDER AKT

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN

tischen entweder nicht gewahr wird, oder seiner nur nebenbei achtet. Erstaunlich ist die Sensibilität, ist die Fähigkeit der Übertragung und das Vermögen, immer ein Ganzes zu geben. Allerdings geht alles, selbst das Naturgefühl, durch Kunstempfindung und Kunstbildung. Matisses Malerei verhält sich zu der seiner großen Vorgänger wie beste Literatur zur Dichtung.

Den Deutschen interessiert es, den Rang dieses Künstlers am deutschen Talent derselben Generation zu messen. Wie von selbst fällt der Blick auf Max Beckmann. Zuerst scheint diesem der Franzose weit voraus zu sein, durch seine Reife, Ausgeglichenheit und sichere Kultur. Auch durch sein internationales Ansehen. Dann aber zeigt sich, daß Beckmanns Talent, in aller Problematik, einige stärkere Eigenschaften hat. Selbst wenn man vom sensationell Hochgetriebenen bei Beckmann absieht, bleibt irgendwo eine leise grollende Dämonie. Sie wird oft zu ihrer eigenen Karikatur, besteht aber nichtsdestoweniger. Dieses dunkel Schicksalhafte fehlt Matisse ganz. Er hat sich zeitlebens mit Problemen der Form beschäftigt, ist aber menschlich im Grunde problemfrei. Er ist kühl und ausgeglichen; er hat ein ruhiges Herz. Beckmann verhaut sich viel öfter, er tut es zuweilen in grotesker Weise, er ist als Künstler nicht klug, wogegen Matisse sehr klug ist; doch geht in Beckmann etwas vor, das Matisse wahrscheinlich nicht einmal für richtig hält, das dadurch an innerem Wert aber nicht verliert.

Der Vergleich könnte fortgesetzt werden. Die Ausstellung wird dadurch nur um so anregender.

Das Entscheidende in der Kunst Henri Matisses bleibt eine Kultur, die sich in keiner Weise geschmäcklerisch gibt, die schöpferisch wird und eine Lebenskraft ist. Diese Art von Kultur fehlt der deutschen Malerei; gerade sie frappiert darum. Sie ist das Erbe einer glücklichen Rasse. Sie erschafft hier im Kontakt mit der Natur Kunstwerke, die wahrhaft beglücken, die wie reife, süße Früchte schmecken und zuweilen erfüllt sind von einer beschwingenden Lyrik.

*

Zuerst war von Matisse in diesen Blättern vor 21 Jahren die Rede. Damals hatte der Künstler selbst seine Kunstüberzeugungen niedergeschrieben. („Notizen eines Malers“, Jahrgang VII, Seite 335 ff.) Diesen Ausführungen war eine redaktionelle Notiz beigegeben, die ich mir jetzt teilweis zu wiederholen nicht versage, da sie etwas wie eine Rechtfertigung ist:

„Wenn der Leser erstaunt ist, warum wir den Ausführungen von Matisse auch Bilder von Manet, Monet, Sisley und Cézanne hinzugefügt haben, so wird er es kaum noch tun, nachdem er gelesen hat. Er wird finden, daß die klugen Theorien des Parisers von heute ohne die glorreichen Schöpfungen französischer Malerei, die von jenen älteren Künstlern stammen, nicht hätten formuliert werden können. Wir hören hier mit hohem Vergnügen einem groß wollenden Epigonen zu, der zu denken versucht, was jene fühlten, der die Raummathematik der Kunst, die die Impressionisten in der Empfindung hatten, sich und anderen beweisen und als Stilidee verkünden will, und der sich in diesem Bemühen dem »Laokoon« Lessings wieder auf modernen Umwegen nähert.“

*

Ich benutze auch die Gelegenheit, um auf das nur in 200 Exemplaren gedruckte schöne Buch über Matisse von Gotthard Jedlicka (Verlag Chroniques de jour, Paris) hinzuweisen. Auch mit diesem Buch, das viele gute Lichtdrucke von Bildern und Zeichnungen darbietet, erweist sich Jedlicka als der kenntnisreiche, verständnisvolle, feinfühlige und kultivierte Kunstkenner und Schriftsteller, den wir aus dem schönen Lautrec-Buch kennen gelernt haben. Er weiß seinen Künstler einzuordnen, er bleibt in der Liebe besonnen, die Bewunderung macht ihn nur um so kläräugiger. Wie aufschlußreich ist zum Beispiel die Mitteilung, daß Matisse in der Meisterzeichenschule von Saint-Quentin begonnen hat und die Schlußfolgerung daraus, daß das Dessinzeichnen für ihn etwa dasselbe bedeutet, was das Porzellanmalen für Renoir war! Dieses Buch beweist von neuem, daß wir in Jedlicka einen Kunstschriftsteller von Rang besitzen.

Karl Scheffler.



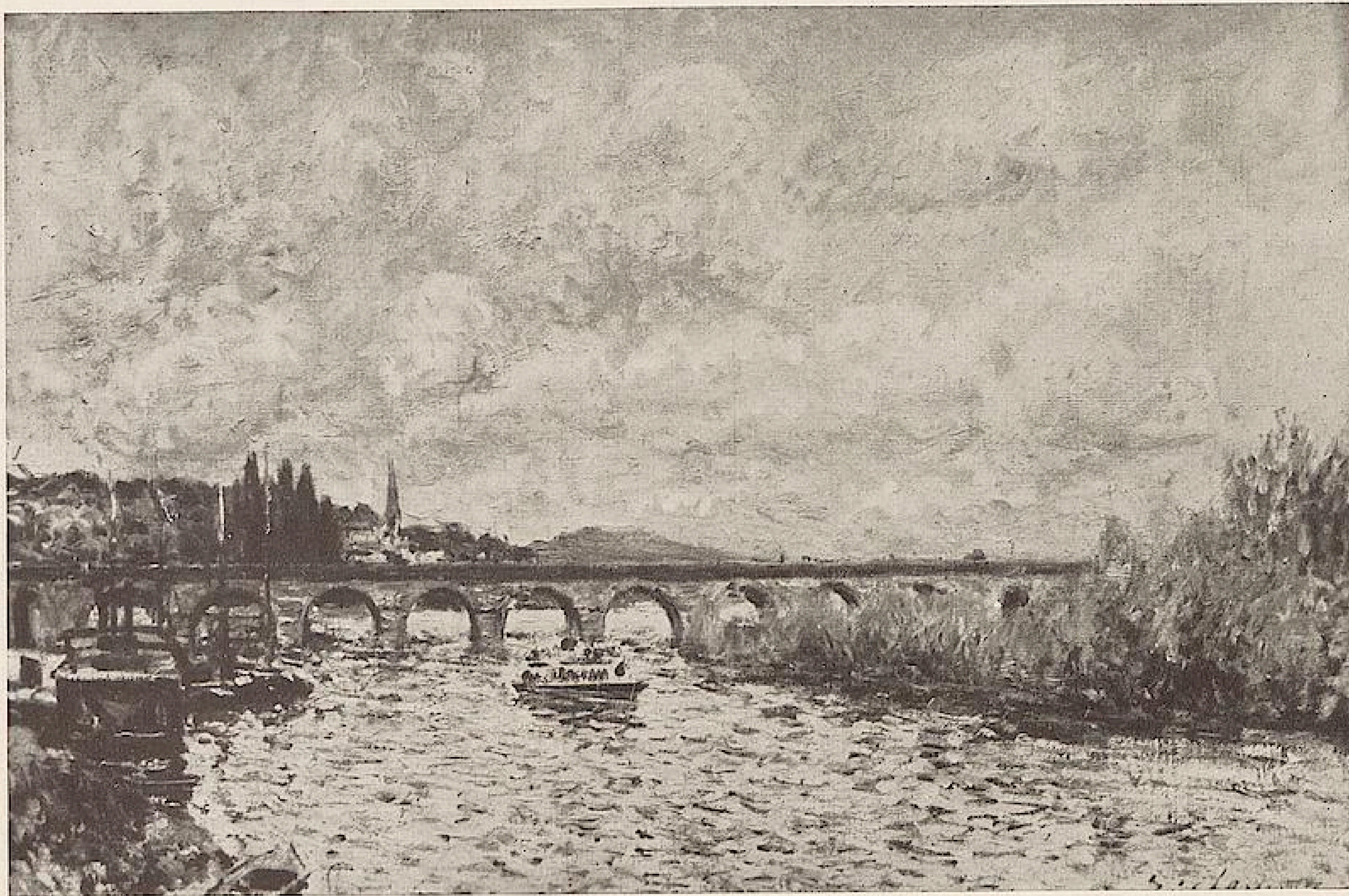
HENRI MATISSE, ODALISKE UND MAGNOLIEN

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN



HENRI MATISSE, BILDNIS EINER DAME

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN



A. SISLEY, BRÜCKE VON MORET

AUSSTELLUNG DES KUNSTVEREINS IN DÜSSELDORF

DIE ANGEBLICHE TYRANNEI PÄPSTLICHER KUNSTRICHTER

VON

FRIEDRICH WINKLER

Hans Wendland hat in diesen Blättern mit unleugbarer Gabe, gut zu formulieren und Tatsachen von verschiedenen Seiten in scharfes Licht zu stellen, einem Artikel des „Tagebuch" anregend entgegnet, in dem dem Kunsthandel schwere Vorwürfe wegen seiner Vernachlässigung der modernen Kunst gemacht wurden. Ich verkenne nicht die sachliche Art der Darlegungen Wendlands, sie machen aber Ergänzungen, ja Richtigstellungen dringend nötig. War in dem angezogenen Aufsatz des Tagebuchs der Kunsthandel an der Not der zeitgenössischen Kunst stark schuldig, so ist es nach Wendland vor allem der Expert, der für die Zwangslage des Kunsthandels die Verantwortung trägt. Wendland ist Kunsthändler, und mir liegt nichts ferner, als ihn deshalb der Befangenheit zu zeihen. Ist er doch auch erfolgreicher Kunstforscher. Es scheint, daß er recht hat, wenn er von Auswüchsen im Expertisenwesen redet. Seine Ausführungen erwecken aber den Eindruck, als ob das Gutachterwesen von den Gutachtern herbeigeführt worden sei. Zumindest klingt es bei Wendland so, als ob die Gutachter eine homogene Gruppe wie der Stand der Kunsthändler seien, die sich den Händlern und Sammlern gegenüber als solche durchgesetzt haben. Davon kann keine Rede sein. Es unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, daß an der gegenwärtigen Lage der Dinge das liebe Publikum, das die Gutachten verlangt, in erster Linie schuld ist. Und der Handel hat nur allzu eifrig die Wünsche der Sammler nach wissenschaftlicher Beurteilung gefördert. Hätte ein Kunstkenner versucht durchzusetzen, daß nur auf wissenschaftliche Gutachten hin von Sammlern gekauft wird, er wäre rettungslos dem Fluch der Lächerlichkeit verfallen. Tatsächlich liegen die Dinge doch so, daß heute, in einem Ausmaße wie früher nie, Fälschungen und Verfälschungen im Verkehr sind, die die Stellungnahme eines Unparteiischen nötig machen, daß Kunstwerke zuweilen Werte darstellen, die man nur nach reiflicher Überlegung und eingehenden Erkundigungen sich sichern darf. Wendland gedenkt dieser Gefahren kaum mit einem Worte. Ihm wäre es offenbar das liebste, wenn es überhaupt keine Gutachten gäbe. Wir leben aber nicht in einer idealen Welt. Das Gutachten an und für sich ist notwendig. Soviel mir bekannt ist, ist es äußerst selten vorgekommen, daß jemand sich als Gutachter anbietet, und der Erfolg wäre wohl auch mehr als zweifelhaft. Das Vertrauen, die Vorbedingung dieser Tätigkeit, wäre



G. P. SEURAT, DAS FORT SAMSON

AUSSTELLUNG DES KUNSTVEREINS IN DÜSSELDORF

ja von vornherein vernichtet, und nur ganz naive Sammler können glauben, daß die Kunstwissenschaft soweit fortgeschritten ist, daß man so abmessen oder abwägen kann wie bei der Taxation eines großen Forstes oder bei der Abgabe eines juristischen Gutachtens. Die Wahl des Gutachters dort ist mehr als hier reine Vertrauenssache. Über die Form der Gutachten läßt sich allerdings manches sagen. Wenn Mißstände vorliegen, können sie nur die Form des Gutachtens, nicht dieses an sich oder etwa die Gutachter in erster Linie betreffen.

Wendland gibt selbst zu — und hat das auch schon früher geäußert —, daß die Autoritäten von dem Kunsthandel zuweilen oder in der Regel „gemacht" werden. Der Kunsthandel ist allein organisiert. Die Sammler sind es nicht und die Experten erst recht nicht. Wenn also Remedur geschaffen werden muß, so ist der Kunsthandel, der unter den Auswüchsen leidet, der erste, der es tun muß und tun kann. Er ist ganz gewiß nicht vergewaltigt worden, er hat sich schlimmstenfalls vergewaltigen lassen. Es gibt im Kunsthandel so viele hervorragende Kaufleute und Kunstkenner, zumal auch im deutschen Handel, daß der Fall nicht hoffnungslos liegt. Der Wege sind so viele — wofern der einzig richtige Weg, der der Bürgschaft des Händlers selbst durch seine Persönlichkeit, den so mancher Tüchtige geht, nicht von mehr als einigen wenigen begangen werden kann —, daß im Falle einer wirklichen Notlage des Kunsthandels dieser um Auswege nicht besorgt zu sein braucht. Man kann unterscheiden zwischen honorierten und nicht honorierten Gutachten, kann eine Form, nach der begutachtet wird, aufstellen, eine untere Grenze für Kunstwerke ziehen, damit nicht jeder Schinken mit Gutachten ausgestattet wird, oder eine obere Grenze für die Honorare. Besonders das letztere wäre zu wünschen, damit der Strich zwischen dem Kaufmann und dem Gelehrten mit aller Deutlichkeit gezogen wird. Die Verantwortung für eine Besserung der Zustände liegt bei denen, die den Anstoß zur Entwicklung des Expertisenwesens gegeben haben, bei den Sammlern und Händlern. Das ist nach Lage der Dinge nur dem Kunsthandel möglich (soweit üble Nebenerscheinungen im Gutachterwesen überhaupt reformierbar sind). Der Gutachter ist, wenigstens vorläufig, ein nicht faßbarer Stand und der Sammler auch nicht. Und wenn es Sachverständige gibt, die ihre Gutachten dem Handel aufnötigen, oder solche, die die „Machtgier", wie Wendland sagt, treibt: wer nach der Stellung eines Kunstpapstes geizt (denn etwas anderes ist „Machtgier" beim Experten nicht), findet in der Regel noch zu Lebzeiten seine Strafe. Es sieht im Augenblick nicht so aus, päpstliches, pfäffisches Wesen macht sich mehr als je im Kunstrichtertum breit, mit großen Worten wird die fragile, exklusive Kunst der Gegenwart gewürdigt — von den Schriftstellern, nicht vom teilnahmlosen Publikum —, aber das sind Übergangserscheinungen, denen der wissenschaftliche Geist des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts doch wohl noch gewachsen sein wird.

Schließen wir mit Wendland: „Der heutige Kunsthändler darf sich von der Kommandobrücke seines Schiffes nicht herunterdrängen lassen."



CAMILLE COROT, LANDSCHAFT MIT ZWEI FRAUEN

AUSSTELLUNG DES KUNSTVEREINS IN DÜSSELDORF



ED. MANET, BILDNIS MADEMOISELLE LEGOUVÉ

AUSSTELLUNG DES KUNSTVEREINS IN DÜSSELDORF

MEISTERWERKE DEUTSCHER UND FRANZÖSISCHER MALEREI IM KUNSTVEREIN ZU DÜSSELDORF

VON

WALTER COHEN

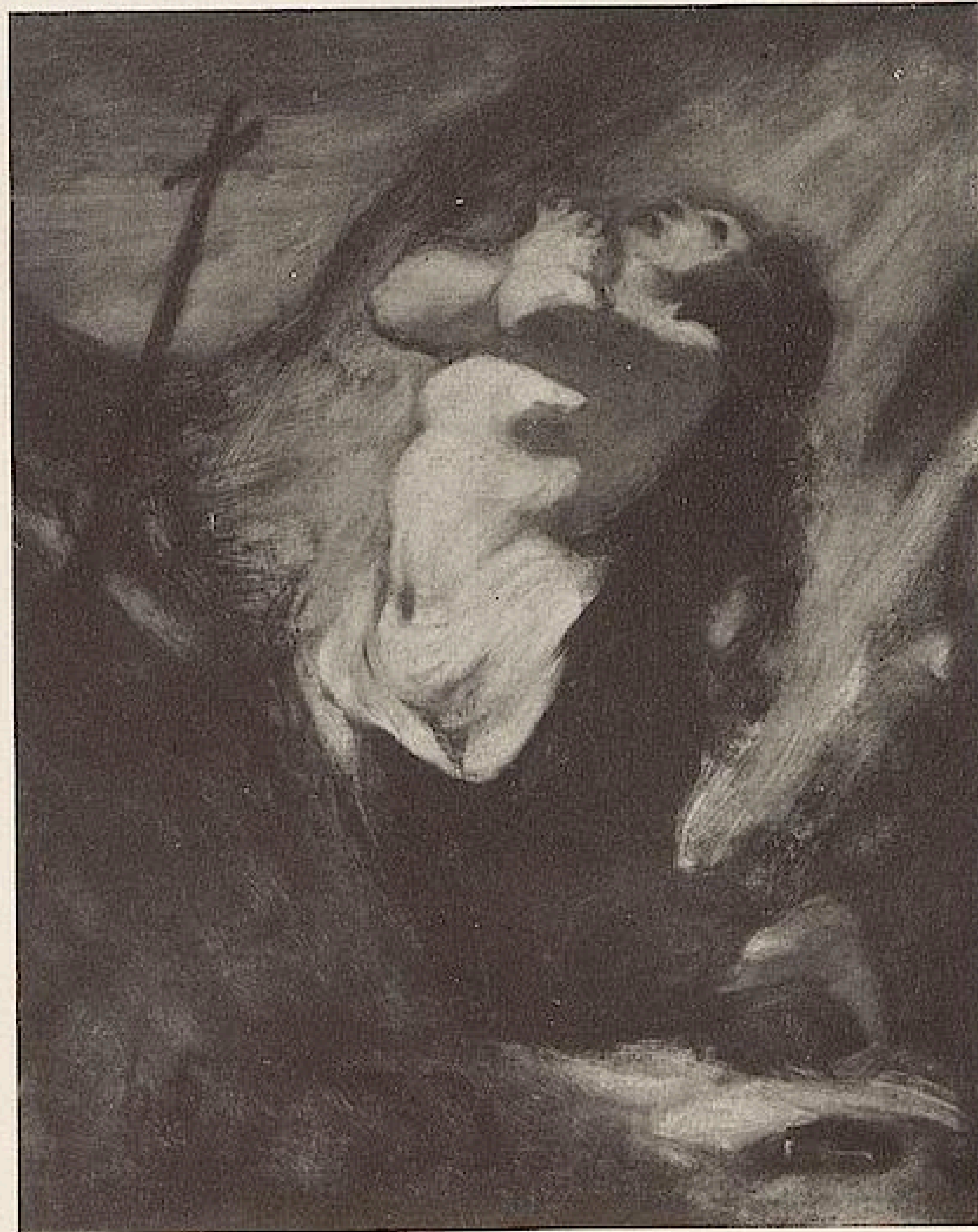
Der erste Saal: die Romantik. Delacroix und Feuerbach, mit kaum ganz vollgültigen Beispielen ihrer erhitzten Malerei, gegenübergestellt. Daneben bürgerliche Realisten wie Waldmüller und Menzel auf der deutschen, Daumier auf französischer Seite. Von Daumier sieht man die büßende heilige Magdalena aus der Sammlung der Mme Cavé, der Freundin Delacroixs, ein kaum bekanntes Werk. Sehr stark wirkt auch hier das „Drama“ aus der Neuen Pinakothek in München. Im großen Saale herrscht Courbet wie ein Fürst. Die letzte der großen Studien zu den „Demoiselles aux bords de la Seine“, dem Hauptwerk des Petit Palais in Paris. Das große, allzu große Bildnis von Courbets Freund, dem Schweizer Schriftsteller Buchon, aus dem Museum in Vevey. Zwei sehr schöne Landschaften, die eine aus der gewählten Sammlung des Direktors Nothmann in Düsseldorf. Von Leibl sieht man unter anderem die isoliert, mit sehr starker Wirkung aufgehängte „Alte Pariserin“ des Museums in Köln und den „Tierarzt Reindl“. — Liebermann, der junge Trübner und Thoma reihen sich an. Ein Zwischenspiel: drei erlesene Werke Corots, dabei die „Hirtinnen“ der Sammlung Bernheim-Paris. Man hat den Mut gehabt, einen ungewöhnlich schönen, ja delikaten Oswald Achenbach dazuzuhängen (Sammlung Oeder). Während eine ziemlich frühe Marine von Andreas, dem älteren Bruder, in der gefährlichen Nachbarschaft Courbets wie ein Öldruck wirkt. Aus Düsseldorf dann noch ein besonders vielsagender früher Munkácsy. Ein kleinerer Raum zeigt die einheitlichste Wand der Ausstellung. Ein herrlicher Toulouse-Lautrec hängt zwischen sehr schönen Landschaften von Sisley und Monet. Man will hier den Impressionismus zeigen und hängte an

einer anderen Wand Bilder von Liebermann und Corinth zwischen solche von Renoir, Monet und Pissarro. Aber die Gleichung geht nicht auf: diese beiden Impressionismen, der deutsche und der französische, sind grundverschieden. So verschieden wie Rheinwein und alter Burgunder. Slevogt erkämpft sich einen Platz mit dem fast improvisierten „Prinzregenten Luitpold".

Mit einigen Bedenken steigt man die Treppe zu dem zweiten großen Oberlichtsaal hinauf. Manet, Marées! Dr. Gold, dem das Hauptverdienst an der Ausstellung zukommt, sieht in ihnen die Hauptführer der neueren europäischen Kunst und gerne stimmt man ihm zu. Wäre nur Marées stärker vertreten! Von Manet ist das Hauptwerk des alten Musikanten, das ehemals im Museum zu Wien war, eher retrospektiv, zwei Frauenbildnisse, besonders das der Rosita Mauri (Sammlung Köhler, Berlin), geben den Manet, den wir lieben. Cézanne ist mit einer Landschaft und einem Apfelstilleben sehr imposant vertreten. Dazu Degas und Renoir, dieser unter anderen mit der herrlichen Promenade der Sammlung Köhler, Berlin. In einem letzten Saale dann der Ausklang, hier soll der Sieg der reinen Farbe verkündet werden. Van Gogh, Gauguin, Signac und Seurat, aber auch noch Matisse, von Deutschen: der späte Trübner, der späte Corinth, die Modersohn, sogar Purrmann und Moll.

Soll man „Programme" hängen? Programmatisch will diese Ausstellung sein. Sie regt zum Nachdenken an. Registriert. Aber ich liebe mehr die Ausstellungen, die wie auf einer Wiese ein duftendes Vielerlei von Blumen und Blüten zeigen. Blumen blühen auch hier, in einer Fülle, die dankbar stimmt.

Nur, daß der Teufel die Botanik holen soll!

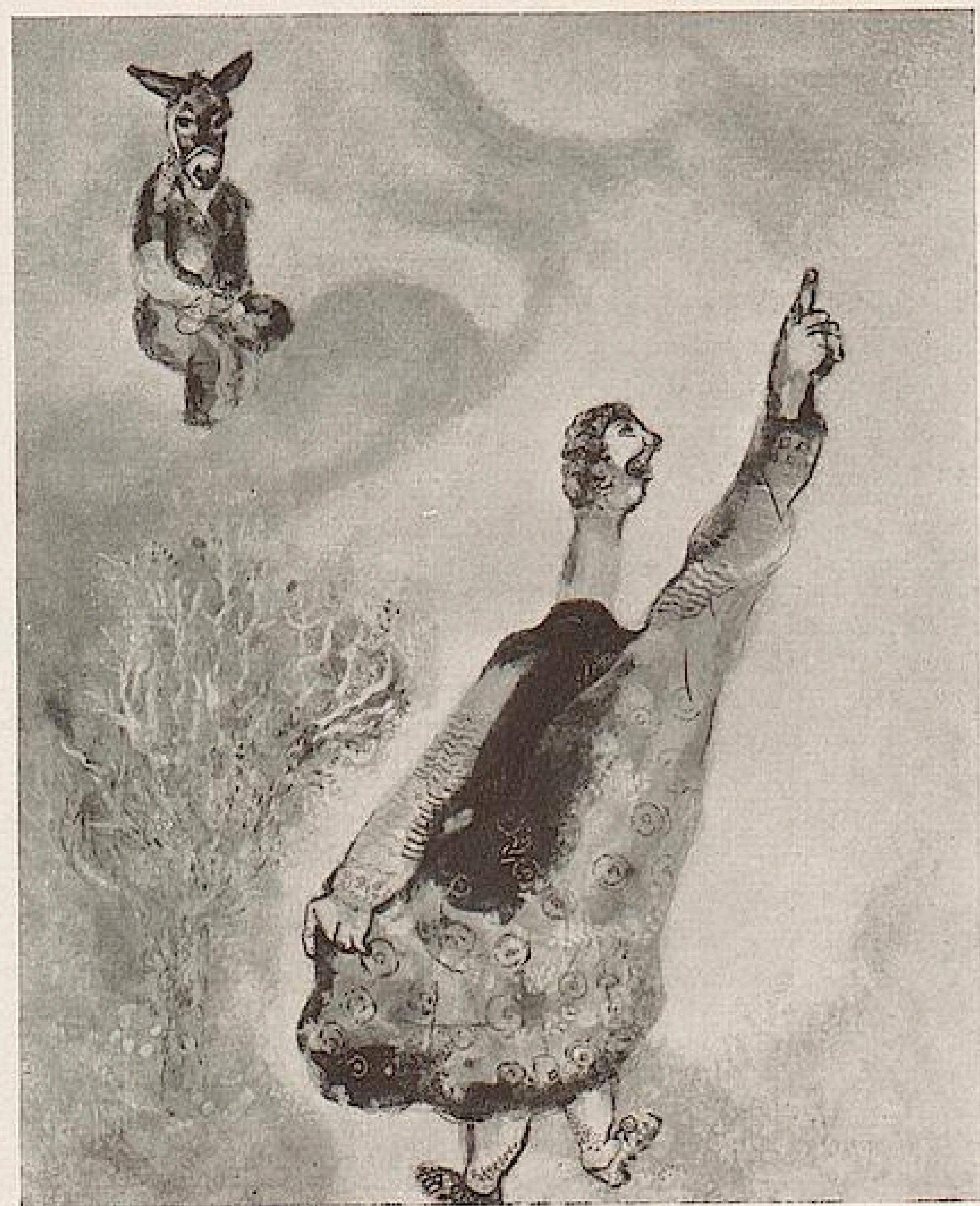


H. DAUMIER, BÜSSENDE MAGDALENA

AUSSTELLUNG DES KUNSTVEREINS IN DÜSSELDORF



MARC CHAGALL, DIE IN EINE FRAU VERWANDELTE KATZE



MARC CHAGALL, DER CHARLATAN

ZWEI (VON HUNDERT) AQUARELLE ZU DEN FABELN DES LAFONTAINE. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

CHRONIK

KUNSTSCHULEN

In Kassel wird um einen neuen Akademiedirektor gekämpft; dort ist die Frage, ob es ein Künstler oder ein Kunsthistoriker sein soll.

In Weimar debattiert man, welche der beiden Kunstschulen wichtiger sei, welche von beiden den drohenden Sparmaßnahmen des Reiches mit geringerem Schaden geopfert werden dürfe; man untersucht, ob beide Schulen zusammengelegt werden könnten oder streitet — wenn die Bauhochschule allein bestehen bleiben sollte —, ob ein Weimarer Buchbindermeister, der Architekt Schulze-Naumburg oder der Van de Velde-Schüler Thilo Schoder der beste Leiter sei, nachdem Otto Bartning, der die Schule von Berlin aus glaubte leiten zu können, nun ausscheidet. Der Buchbinder Dorfer ist der Kandidat der Handwerkskammer, der Architekt des ehemaligen Kronprinzen Schulze-Naumburg, der der Zeit vor dreißig Jahren etwas bedeutet hat, wird, wie man hört, von Hitler protegiert, der Architekt Thilo Schoder kann als Vertreter heutiger Kunstgesinnung angesprochen werden*. Man sieht wieder: es ist fast ein politischer Kampf.

* Ein Buch mit Abbildungen seiner ausgeführten Bauten und Bauentwürfe ist vor kurzem im Verlag Friedrich Ernst Hübsch, Berlin, mit einer Einleitung von H. de Fries erschienen.

Merkwürdig, daß jedermann sich vor dem radikalen Gedanken scheut, alle Kunsthochschulen dieser Art, die in Wahrheit nicht leben und nicht sterben können, einfach zu schließen, sobald eine Krise wie diese Anlaß dazu bietet. Nicht aus Gründen der Sparsamkeit, sondern aus Gründen der Vernunft. Daß die Lehrer für die Erhaltung sind, liegt auf der Hand; aber es könnte ja nach Recht und Billigkeit mit ihnen verfahren werden. Es gab eine Zeit, in der Akademien notwendig waren. Heute sind sie überflüssig. Vor allem in den alten Residenzen; über die hauptstädtischen Kunstschulen wäre besonders zu sprechen. Und die Zeit der Kunstgewerbeschulen ist auch vorüber. Erweisen sich Kunstschulen in anderer Form als notwendig, so mögen die, die ein Interesse daran haben, sie gründen und unterhalten. Der Staat hat dieses Interesse nicht mehr. Was heute in den kleinen Kunstschulen vorgeht, streift oft die Komödie.

DIE PROZESSE GEGEN GEORGE GROSZ

Eine unfreiwillige Komödie sind auch die Gotteslästerungsprozesse gegen George Grosz und seinen Verleger, wegen einer Zeichnung, die den Gekreuzigten mit Gasmaske und Soldatenstiefeln darstellt. Früher machten eifrige Staatsanwälte mehr in „Unsittlicher Kunst". Unversehens wurde, zum Beispiel, der längst verstorbene Feuerbach beschuldigt,

er errege die sexuellen Triebe der Jugend. Das geht nicht mehr gut, seit alle Zeitungskioske mit Naktphotographien tapeziert sind. Jetzt ist Gotteslästerung aktuell. Im Dezember 1928 ist Grosz vom Schöffengericht Charlottenburg verurteilt worden. Im April 1929 wurde er von der Berufungskammer des Landgerichts III Berlin freigesprochen. Vom Landgerichtsdirektor Siegert; mit einer so klaren Begründung, daß man nicht nur von einem klugen, sondern — in diesen Zeiten der Unweisheit — von einem weisen Richter sprechen möchte. Jetzt, im Februar 1930, hat der II. Strafsenat des Reichsgerichts das freisprechende Urteil aufgehoben und die Sache an die Vorinstanz zurückverwiesen.

Dreimal schon hat sich das Gericht also mit einem Fall beschäftigt, der unter freien und vernünftigen Menschen mit wenigen Worten erledigt ist. Zugunsten von Grosz. Das ist auch eine Art, die Steuern des Volkes zu verbrauchen. Wer soll nun eigentlich vor der angeblichen Diabolik des George Grosz bewahrt werden? Es sind dieselben Menschen, die vor fast hundert Jahren geschützt werden sollten, als Daumier seiner Charivari-Zeichnungen wegen ins Gefängnis gesteckt wurde, dieselben, in deren Interesse Th. Th. Heine, Wedekind und viele andere angeklagt worden sind: die Unfreien, die Schwachen, die Verlogenen, die ewig Unzulänglichen. Faßt man sie alle begrifflich zusammen, so entsteht der Typus des „Normalmenschen". Dieses ist der alte schiefe Gang der Weltgeschichte: daß die Unfähigen vor den Fähigen, die Zurückgebliebenen vor den Fortschreitenden, die Ängstlichen vor den Kühnen, die Versteinerten vor den Lebendigen in Schutz genommen werden. Die Freien aber sind vogelfrei. Denn wer schützt sie, zum Beispiel, vor Handlungen und überlaut ausgesprochenen Gesinnungen der Kirche, woran sie fortgesetzt Ärgernis nehmen, ja, die für ihr Gefühl etwas von Gotteslästerung haben und die sie darum verabscheuen? Wer hat mehr das Mandat zu entscheiden, was Gotteslästerung sei: die vielzuvielen „Gerechten Kammacher" beiderlei Geschlechts oder die wenigen, die auch ihrerseits bereit sind, sich für heilige Überzeugungen, für eine Sache der Menschheit, für das, was ihnen als Wahrheit gilt, ans Kreuz schlagen zu lassen — an das Kreuz, das Not, Verfolgung, Verachtung heißt? Was ist im Geist und in der Wahrheit christlicher: jenes Pharisäertum oder diese revoltierende Jüngergesinnung? — Auch hier werden die Ankläger zu Angeklagten. Vor der Geschichte.

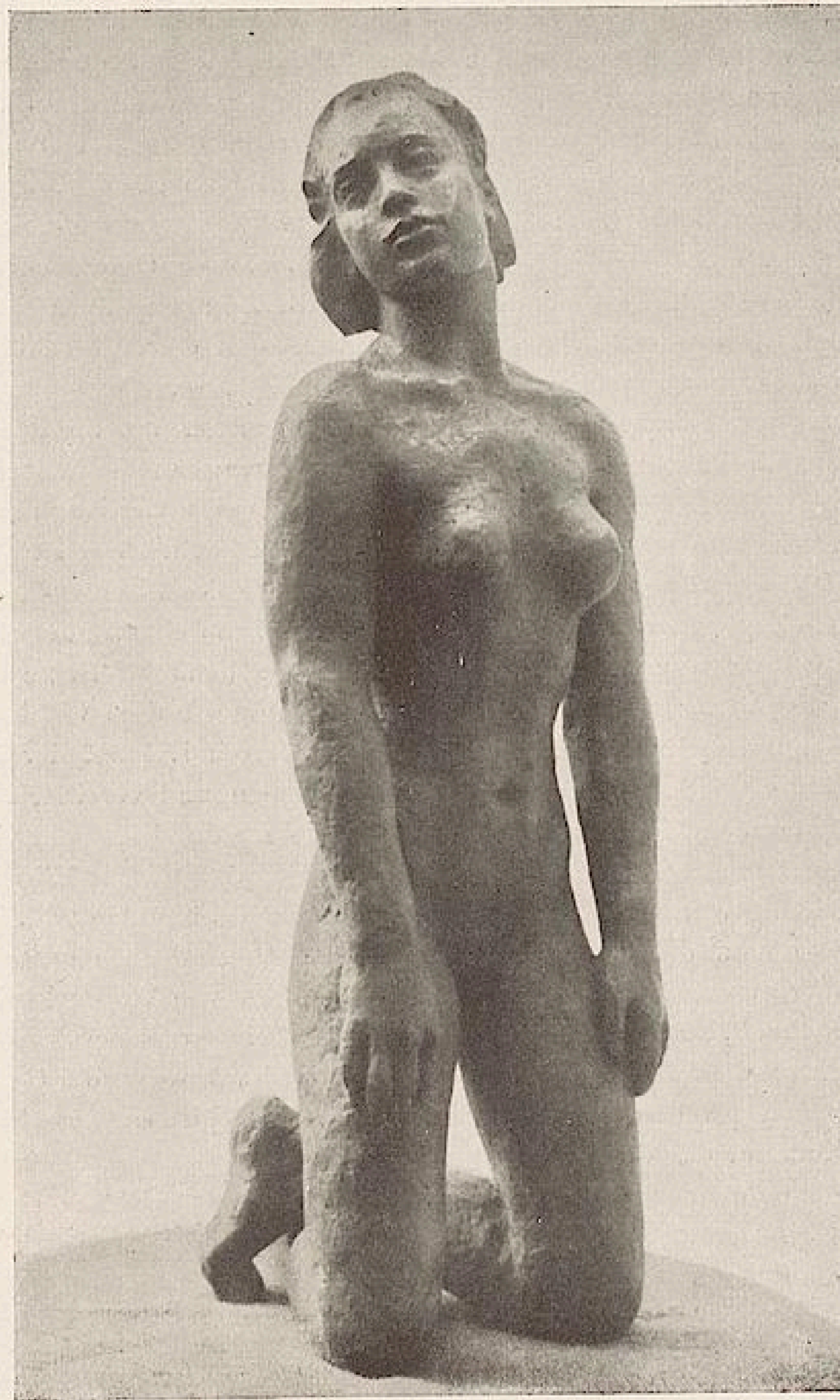
WILHELM LAAGE †

Am 3. Januar starb in Ulm, wo er eine Ausstellung vorbereitete, der Maler Wilhelm Laage. Er war im Jahre 1868 in Langenfelde bei Altona geboren, widmete sich zunächst dem Handwerk und studierte dann in Karlsruhe und Stuttgart beim Grafen Kalckreuth, zu dem ihn eine starke innere Verwandtschaft zog. Durch seine Verheiratung wurde er nach Reutlingen geführt, wo er seßhaft blieb, ohne jedoch seine alte Heimat aufzugeben, die er alljährlich im Sommer besuchte. Seine Gemälde haben Erdhaftigkeit und herbe Kraft. Bleibt auch die Abhängigkeit von Kalckreuth unverkennbar, so hat er die ruhigere Art des Lehrers in eine oft wilde und harte, aber immer durch die Natur begründete Farbigkeit umgesetzt, die in seinen besten Arbeiten zuweilen die Erinnerung an Gogh wachruft. Die Stammesverwandtschaft zeigt sich weniger im Formalen, als in dem starken Ausdrucksbedürfnis, das sich bei Gogh vor allem linear, bei Laage rein koloristisch auswirkt. Laages Bilder sind Malerei schlechthin, von einem unerschütterlichen Ernst und von einer starken Stofflichkeit. Seine Motive sind überwiegend landschaftlich, meist dem Gebiete der unteren Elbe oder auch seiner späteren Heimat, der Alb, entlehnt. Daneben finden sich Stilleben und vereinzelt Bildnisse. Umfangreicher war die Tätigkeit des Künstlers als Holzschneider. Er war einer der ersten, die den kräftigen alten Holzschnitt wieder erweckt haben. Seine Graphik ist in ihrem Werte nicht gleichmäßig; doch sind auch unter den vielen Holzschnittblättern Landschaften von eindrucksvollster Kraft und herber Formgebung. Sein graphisches Werk ist von Schiefler bis zum Jahre 1912 im Auftrage der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde katalogisiert.

Baum.



WILHELM LAAGE, ALBLANDSCHAFT
MUSEUM DER STADT ULM



GEORG KOLBE, KNIENDE. 1930. BRONZE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

UNSTAUSSTELLUNGEN

GEORG KOLBE
ZUR AUSSTELLUNG IN DER GALERIE FLECHTHEIM

Kolbe stellt sich dieses Mal in wichtigen Nuancen anders dar als sonst: in den neuen Plastiken spürt man eine dem Künstler sonst fremde Wehmut. Der Betrachter errät mitfühlend die Ursache. Werke wie die „Nacht", wie die „Fliegende", wie der „Einsame", aber auch andere, möchten, so scheint es, einen bitteren Verlust durch dessen künstlerische Gestaltung überwinden und zugleich verewigen. Der weibliche „Genius", in dessen Licht das Schaffen Kolbes immer stand, erscheint jetzt als Göttin der Trauer. So kommt es, daß diese Ausstellung menschlich stark berührt.

Diese Stimmung wird dann aber merkwürdig durchkreuzt, weil Kolbes Talent im Grunde nicht geschaffen ist, Seelisches und vor allem nicht Melancholisches plastisch auszuprägen. Zur Begabung Kolbes gehört die heitere, unbeschwerte Form, die nichts sein will als lebensvolle Form. Wenn sie mit Gedanken, mit seelischen Erfahrungen belastet wird, so gerät sie mit sich selbst in einen leisen Konflikt. Die Gestalten, die aus Kolbes Werkstatt hervorgehen, weisen alle auf Stellungen und Stellungsprobleme der nackten menschlichen Gestalt zurück, die die Plastik schon seit Jahrhunderten beschäftigen. Diesen bewährten Körperkanon mit neuer Bewegung zu erfüllen, ihn in einer eigenen Weise lebendig zu machen: das ist Kolbes Begabung, das gibt seiner Kunst den Rang. Er versteht das akademisch Gewohnte tänzerisch zu machen, er versteht es



GEORG KOLBE, SITZENDE. 1929. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

zum Schweben zu bringen, ihm Aufschwung zu verleihen. Einmal mit den Mitteln gräcisierender Ruhe, dann wieder mit Hilfe eines leichten, übertragenen Barock. Das stark Subjektive aber läßt Kolbe besser beiseite. Zu seinen besten künstlerischen Tugenden gehört eine Distanz zu seinen Werken und zu sich selbst.

Wir verfolgen die Arbeit dieses sehr ernsten Künstlers nun schon fünfundzwanzig Jahre. Sie war ein ununterbrochenes Lernen und sich selber Belehren. Kolbe begann fast ungeschickt; heute gibt es in Deutschland keinen Erfahreneren. Nie wird der Betrachter enttäuscht; diese Kunst ist zuverlässig in all ihrer Leichtigkeit. Denn die Leichtigkeit ist erarbeitet. Abgesehen von dem menschlich Bekenntnisartigen, das oben angedeutet wurde — und das sehr zart, sehr rücksichtsvoll, mit sehr viel Sympathie angedeutet sein soll —, tut Kolbe nie zu viel und nie zu wenig. Seine Kunst hat Gleichgewicht: in der ausdrucksvollen Sprache der Silhouetten, im zarten Spiel der Flächen, in der Geschlossenheit selbst des Bewegten. Diese Kunst ist maßvoll von Natur. Sie hat darum die Melodie des schönen Maßes. K. Sch.

VAN DIEMEN UND DR. BENEDICT

Die Umgruppierung im Marggraf-Konzern, die der Tod Albert Loeskes zur Folge hatte, wirkt sich in einer Konzentrierung der bisher selbständigen Einzelfirmen aus. Van Diemen und Dr. Benedict haben sich in den großen Geschäftsräumen der Bellevuestraße zusammengefunden, die bisher der China-Handlung Dr. Otto Burchard gehörten, während diese sich in den zwei Läden der Friedrich-Ebert-Straße einrichtet, die bisher die Firmen Dr. Benedict und Dr. Burg beherbergten. Die neue Doppelfirma Van Diemen und Benedict, die sich ausschließlich dem Handel mit alten Gemälden widmet, zeigt zur Eröffnung ihrer neuen Räume eine Ausstellung deutscher Bildnisse des achtzehnten Jahrhunderts. Man hat diesen Porträts, die zahlreich in fürstlichen Häusern hingen, wenig Beachtung geschenkt, so lange sie nur als Ahnengalerien gewertet wurden. Haben die veränderten Zeitverhältnisse auch diesen wohl behüteten Kunstbesitz gelockert, so hat der Handel ein Recht, sich für seine bessere Bewertung einzusetzen, da die hervorragendsten deutschen Bildnisse der Zeit den Vergleich mit den in aller Welt geschätzten französischen und englischen Porträts des achtzehnten Jahrhunderts kaum zu scheuen brauchen. Gewiß ist die Qualität ungleich, zumal nicht selten Bildnisse in mehrfacher Ausfertigung verlangt wurden. Aber von einem Meister wie Graff gibt die Ausstellung eine vorzügliche Anschauung. Auch Pesne ist mit einer Reihe höfischer Porträts gut vertreten. Von Mengs sieht man ein farbenprächtiges Bildnis. Anna Dorothea Therbusch zeigt sich in dem Porträt der alten Gräfin Wartenberg von ihrer besten Seite. Die große internationale Malerei des achtzehnten Jahrhunderts hat ihre tüchtigen Vertreter auf deutschem Boden gefunden. Trotz vielfacher Bemühung der Kunstgeschichte hat sich diese Erkenntnis noch kaum durchgesetzt. Setzt sich jetzt eine große Kunsthandlung für das zu Unrecht stiefmütterlich behandelte Gebiet ein, so darf man ihr Erfolg wünschen, da sie an einer Umwertung mitwirkt, die der Schätzung deutscher Kunst in einer zu wenig beachteten Epoche dienen wird. G.

NEUES AUS AMERIKA

Das Metropolitan Museum in New York steht, obwohl das letzte Jahr den Besuch von 1 300 000 Besuchern verzeichnen kann, einem Defizit von etwa 880 000 Dollars gegenüber. Die Verwaltungskosten betrugen im Jahre 1929 1 636 472 Dollars. Das Defizit ist zurückzuführen auf die außerordentliche Vergrößerung der Sammlungen und auf die daraus entstehenden Mehrkosten der Verwaltung.

84 Radierungen von Rembrandt wurden im Februar bei Harlow, Mc Donald & Co. versteigert. Das Hundertguldenblatt (endgültiger Zustand) brachte 35 000 Dollars, die Darstellung Christi 8500 Dollars.

Das Detroit Institute of Arts hat im Jahre 1929 Werke von Kolbe, Lehmbruck, Hofer, Beckmann und Corinth (von diesem 5 graphische Blätter) erworben.

Bei Durand-Ruel fand im Februar eine Ausstellung von Handzeichnungen französischer Künstler statt.

The Cleveland Museum of Art (Cleveland) hat eine „Krönung der Jungfrau" erworben, das Conrad von Soest zugeschrieben wird. Das Bild gehörte der Sammlung Haindorf in Münster.

Von dem Museum of modern Art in New York wird für den April eine Klee-Ausstellung geplant.

Im Wodsworth Atheneum in Hartford (Connecticut) ist eine Ausstellung von Italienern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts eröffnet worden, unterstützt von Museen, Kunsthändlern und Sammlern des ganzen Landes. Man geht wohl nicht fehl mit der Annahme, daß wegen des Knappwerdens der „Ware" neue Gebiete für den Handel gewonnen werden sollen.

In den Reinhardt Galleries (New York) wurden Bilder von Picasso und Derain gezeigt. Etwa zwanzig von jedem. Die Galerie befindet sich in demselben Gebäude, in dessen zwölftem Stockwerk das „Museum of modern Art" untergebracht ist. In dieser Weise liegen in der Fiftyseventh Street (der Kunststraße) die Kunstsalons oft nicht nur neben-, sondern auch übereinander.

Eine Sammlung von hundert Werken amerikanischer Kunst kommt nach Europa. Sie soll zuerst in Stockholm ausgestellt werden. Hermann Post (New York).

BERLINER AUSSTELLUNGEN

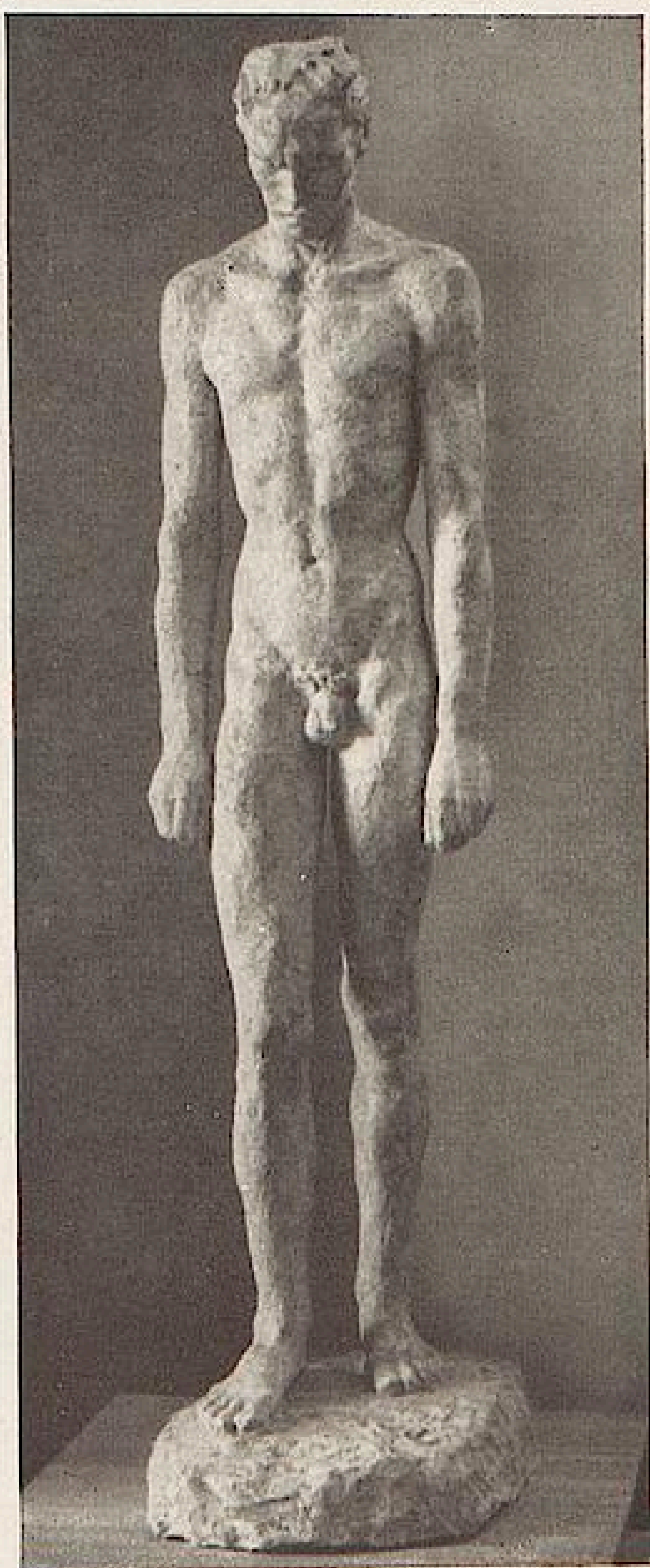
Bei Bruno Cassirer wird die schon seit einigen Monaten geplante Ausstellung von Zeichnungen Th. Th. Heines Mitte April eröffnet.

In der Galerie Viktor Hartberg stellte der seit 1923 in Paris arbeitende Lemberger Maler Zygmunt Menkes aus. Seine Bilder stehen etwa zwischen Kleinschmidt und Wollheim. Der Gesamteindruck dieser das Zionistische betonenden dekorationslüsternen Malerei ist nicht erfreulich.

In der Berliner Secession wurde eine Ausstellung der Rheinischen Secession eröffnet. Wir werden im nächsten Heft darüber berichten.

Ebenso wird noch von den Zeichnungen und Aquarellen zu sprechen sein, die G. W. Rössner in der Aula der Staatlichen Kunstschule zeigt.

Sympathisch, wenn auch sehr anspruchslos, sind die Alt-Berliner Kinderbuch-Illustrationen, die zum 100. Geburtstag von Oskar Pletsch in der Staatlichen Kunstbibliothek ausgestellt sind.



GEORG KOLBE, DER EINSAME. 1927. BRONZE



GEORG KOLBE, FLIEGENDE. 1928. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

RINGS UM FRANKFURT

FRANKFURT a. M.

Das Historische Museum in Frankfurt ist in seiner Neuordnung nahezu vollendet. Es bietet nunmehr ein klares Gesamtbild der Geschichte der Stadt Frankfurt in allen ihren verschiedenen Auswirkungen. Am meisten interessiert — wie immer in einem Museum für Stadtgeschichte — die Entwicklung des Stadtbildes. Sie ist durch eine vorzügliche Auswahl von Plänen, Prospekten, Panoramen, Ansichten und Modellen durch alle Jahrhunderte gut zu verfolgen und reicht bis in unsere Gegenwart hinein, bis zu den jüngsten Siedlungen der Frankfurter Vororte, wodurch diese ganze Abteilung ein geradezu aktuelles, städtebauliches Interesse hervorruft. Sehr repräsentativ wirken der Saal mit den Altfrankfurter Kostümen und die große Zunfthalle; eine Abteilung „Frankfurter Kirchenbau" mit Plänen und Modellen der einzelnen Frankfurter Kirchen leitet den stimmungsvollen Raum kirchlicher Kunst ein. Dem Kirchlichen schließt sich das Profane an, die Abteilung bürgerlicher Heimkunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Neu geordnet wurde ferner die reichhaltige Sammlung Frankfurter und Hanauer Fayencen und Höchster Porzellans. Ein Wort noch über die Art der Neuordnung: in allen Abteilungen bietet sich das Historische in einer lichten und einladenden Form an, überall wurde ein Zuviel vermieden, und die lose und lockere Aufstellung vermag den gefährlichsten Feind eines Museums zu bekämpfen, nämlich die Ermüdung seiner Besucher. —

Die Sammlung Heymann ist seit kurzem der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Ihre Eigenart besteht in der Verwendung eines alten Bürgerhauses für eine öffentliche Kunstsammlung. In stilgerecht eingerichteten Räumen — meist unter Verwendung alten Getäfels, alter Kamine, Öfen oder Fensterlaibungen — sind mittelalterliche Skulpturen, Möbel der Gotik und der Renaissance und übriges Kunstgewerbe aus diesen Epochen in zwangloser Gruppierung zur Aufstellung gelangt. Mit im Vordergrunde stehen die keramischen Sammlungen; sie umfassen hauptsächlich rheinisches Steinzeug sowie Fayencen aus verschiedenen deutschen Manufakturen. Von schweizerischem Kunstgewerbe finden sich

einige der seltenen Fayencen aus Winterthur, mehrere große Fayenceöfen und eine große Anzahl gemalter Schweizer Scheiben der Renaissance, die in die Fenster eingelassen sind. Es ist zu wünschen, daß diese kleine Sammlung auch außerhalb Frankfurts Beachtung finde. —

Das mit dem Geburtshause Goethes verbundene Frankfurter Goethemuseum konnte bisher aus Platzmangel nur einen Bruchteil seiner Bestände der Öffentlichkeit zugänglich machen. Um dem abzuhelfen, hat das Frankfurter Freie Deutsche Hochstift zu einer „Deutschen Volksspende für Goethes Geburtsstätte" aufgerufen, die vor allem eine bauliche Eweiterung der Sammlungsräume durch Hinzunahme der beiden Häuser nördlich des Goethehauses und deren Einrichtung ermöglichen soll. Die Stadt Frankfurt hat diese beiden, aus Goethes Zeit stammenden Patrizierhäuser für das Goethemuseum kostenlos zur Verfügung gestellt, und man darf hoffen, daß bis zum Goethejahr 1932 die Frankfurter Goethesammlungen in ihrem ganzen Umfange dargeboten werden können. —

Der internationale Verband für Wohnungswesen in Frankfurt beabsichtigt, ein internationales Wohnungs- und Baumuseum in Frankfurt ins Leben zu rufen. Die Sammeltätigkeit soll sich auf das gesamte Gebiet des Wohnungswesens erstrecken und Fragen der Volkswirtschaft, der Sozialpolitik, der Hygiene, der Bautechnik, der Wohnkultur, des Siedlungswesens und des Städtebaues museal zur Darstellung bringen. Wanderausstellungen sollen dann das erst noch zusammenzustellende Material auch anderen Ländern und Städten zugänglich machen. —

Das Kunstgewerbemuseum hat in Verbindung mit der Frankfurter Bibliophilengesellschaft eine reizvolle Ausstellung „Das deutsche illustrierte Buch des achtzehnten Jahrhunderts" eröffnet und damit auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht einen wertvollen Beitrag zu einem bisher noch wenig erschlossenen Gebiet geliefert. Vorgeführt werden zunächst Erzeugnisse Süddeutschlands aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, dann die Buchillustration Berlins mit Meil und Chodowiecki und des Leipziger Oeser-Geyer-Kreises. Es folgen die Schweizer mit Geßner an der Spitze, neben ihm Lips, Lavater und der Maler Müller, ferner Wien, einige andere Städte und schließlich die Klassizisten mit Füger und Bernhard Rode.

DARMSTADT

Das Hessische Gewerbemuseum, eine vorbildliche Sammlung großer und einfacher Formen des Kunstgewerbes aller Zeiten, war vor kurzem aus finanziellen Gründen in seinem Weiterbestehen ernstlich bedroht. Diese Gefahr ist nun in der Hauptsache glücklich abgewendet worden. Wenn auch das Institut als selbständiges Staatsgut nicht erhalten bleiben kann, so sind wenigstens seine bedeutendsten Schätze vor einem Verkauf sichergestellt. Bei der geplanten Umorganisation wird der bisherige verdienstvolle Leiter im Amt bleiben, auch soll die wertvolle Bibliothek dem Institut erhalten werden. —

Aus Anlaß der Jahrhundertfeier der Stadt Darmstadt plant der Kunstverein eine retrospektive Ausstellung von Werken der Darmstädter Malerei von 1730—1830, die aus öffentlichem und privatem Besitz zusammengebracht werden soll.

MAINZ

Es besteht der Plan, das 1900 gegründete Gutenbergmuseum zu einem Weltmuseum der Druckkunst auszubauen. Hierfür hat die Stadt Mainz zwei Patrizierhäuser in der Nähe des Domes zur Verfügung gestellt. Eine drucktechnische Abteilung, in der alle Druckerpressen und Werkstätten seit Gutenberg betriebsfertig aufgebaut werden sollen, wird einen großen Teil der neuen Räumlichkeiten beanspruchen; außerdem sollen die einzelnen Länder und ihre führenden Offizinen gesonderte Schauräume erhalten, ebenso eine Abteilung „Das schöne Buch" und eine weitere „Zeitungsdruck". Dem Museum ist eine Bibliothek angegliedert, die alle wichtige Literatur über die Buchdruckerkunst sammelt.

OFFENBACH

Das Deutsche Ledermuseum hat sich in wenigen Jahren unter der Leitung Prof. Hugo Eberhardts zu einer Sammlung von hohem Rang entwickeln können. Durch die Beschränkung auf den Werkstoff „Leder", dessen Bearbeitungsmöglichkeiten und Verwendungsarten vielseitig sind, ist es gelungen, in der Lederstadt Offenbach eine Art spezialisierten Kunstgewerbemuseums zu schaffen; durch die Zusammenstellung von Lederarbeiten aller Zeiten und Völker erscheint hier die Geschichte der bildenden Kunst auf einem Sondergebiet, das von den Kunstgewerbemuseen bisher wenig beachtet worden ist, in eindrucksvoller Darstellung.

Gravenkamp

*

CARL HOFER IN WIEN

Die Neue Galerie veranstaltet die erste Kollektivausstellung Carl Hofers in Wien; sie umfaßt eine Auswahl von über vierzig Bildern und vielen graphischen Blättern, an deren Zusammenbringung sich der Künstler selbst ausgiebig beteiligt hat, so daß ein vortreffliches Bild seines gegenwärtigen Schaffens zustande gekommen ist. Seine fernab von allen Moderichtungen und kunstpolitischen Strömungen gewachsene vornehme Kunst ist in Deutschland zu wohl bekannt, als daß es ihrer neuerlichen Erörterung bedürfte.

H. T.

DAS SCHICKSAL DER SAMMLUNG FIGDOR

Die langwierigen Verhandlungen über die Figdor-Auktionen haben zu einer endgültigen Regelung in dem Sinne geführt, daß die ganze Sammlung in zwei Teile zerlegt wird, deren erster Teil noch im Laufe dieses Jahres in einer Wiener Juni-Versteigerung und in einer Berliner September-Versteigerung auf den Markt gebracht wird. Die Juni-Auktion umfaßt die Textilien und die berühmten mittelalterlichen Bildteppiche, ferner Goldschmiedearbeiten, Möbel des Mittelalters und der Renaissance sowie die Zinn- und Bleisammlung, während die im September im Hotel Esplanade in Berlin stattfindende Auktion die Gemälde und die Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance ausbieten wird. Die Gesamtleitung liegt in den Händen von Paul Cassirer-Berlin und Artaria und Glückselig in Wien.



A. FAISTAUER, LANDSCHAFT
MUSEUM DER STADT ULM

ANTON FAISTAUER †

VON

HANS TIETZE

Tiefer erschüttert als sonst an vorzeitigem Grabe stehen die geistigen Menschen Österreichs an der Bahre Anton Faistauers, eines der sehr wenigen Maler von heute, deren Leistung in- und ausländische Urteiler vom Fortbestehen uralter bodenständiger Kunstbegabung zu überzeugen vermochte. Tiefer erschüttert, weil wir uns diesem mit 42 Jahren Gestorbenen gegenüber schuldig fühlen; es ist keiner unter uns, der das Phänomen dieses Daseins gerecht und wohlwollend beurteilt, der nicht mit der brutalen Selbstsucht des Gesunden hier unerbittlich jene Vollendung gefordert hätte, die der Todgeweihte versagte. Als ich vor einigen Monaten anläßlich der Eröffnung der Modernen Galerie in Wien an dieser Stelle von den vier Künstlern sprach, die in der Generation der Vierzigjährigen die Stützen der österreichischen Malerei sind, habe ich die wehleidig verliebte Hingabe an die Dinge die Form genannt, in der sich die von allen durch den Krieg erlittene Knickung des Wachstums gerade bei Faistauer äußere. Er hat diese Charakteristik, als ich ihn zum letztenmal sah, mit der ihm eigentümlichen Lebhaftigkeit aufgegriffen; ja, er sei wehleidig geworden und scheue nichts mehr als die schmerzliche Berührung mit den Dingen — auch in der Kunst. Dieses Zugeständnis an ein Urteil, in dem ein Vorwurf von Bescheidung als Unterton mitschwang, erhält tieferen und rührenderen Sinn, seit der Tod den Schlüssel dieses unverstandenen Lebens ausgeliefert hat; nun bricht aus dem einbekannten Bedürfnis nach Ruhe ergreifend die tiefe Sehnsucht des Todbestimmten nach einer Spanne halkyonischen Glücks; er brauchte nach einem von viel Bitternis erschwerten Dasein eine Frist ungetrübter Sonne vor der ewigen Nacht. Im untersten Instinkt seines Wesens muß er um sein Geschick — das ja häufiges Siechtum seit seinen Jünglingsjahren voranzeigte — gewußt haben; was seine Menschlichkeit dunkel und bisweilen zweideutig erscheinen ließ, entschleiert sich heute als Ausfluß eines ihm anbefohlenen Lebenstempos. Der ungeheure Ehrgeiz, der schonungslos über fremde Interessen hinweggehen konnte; das überreizte Verantwortlichkeitsgefühl, das er der ganzen zeitgenössischen Kunst seines Heimatlandes entgegentrug; die harte Forderung an die anderen, die er zu einer mit Inbrunst geglaubten „schönen Malerei" zwingen wollte. Viele haben hier ein übermäßiges Selbstbewußtsein zu finden geglaubt; der äußere



A. FAISTAUER, DAMENBILDNIS

MUSEUM DER STADT ULM

Erfolg, der Faistauer in den letzten Jahren geblüht hat, hat ihn im Kreis seiner Kollegen nicht beliebter gemacht; sie fühlten ein Anderes, Seltsames, Fremdes in ihm, vor dem sie erschauderten. Es war der Tod, der in ihm saß. Denn dieser Ehrgeizling war ein Mann unablässiger Arbeit an sich selbst; dieser als selbstbewußt und selbstverliebt Verschrieene war ein Selbstquäler, nur daß die Sonde der eigenen Zergliederung bei diesem klugen und beinahe zur Dialektik geneigten Menschen in tiefere Schichten reichte als bei den meisten seiner Genossen. Ich habe häufig Briefe von ihm bekommen; er fühlte im maßvollsten Urteil die heimlichen Widerstände und hat sich leidenschaftlich gegen Verkennung gewehrt, stets mit geistvoller Begründung seines Standpunktes und mit der zähen Beharrlichkeit schwer erarbeiteter Meinung. Wenn er nicht durch die stärkste Kraft seiner vielseitigen Begabung zum Maler geworden wäre, hätte er einer der eindringlichsten Deuter moderner Kunst sein können; sein Buch über die österreichische Malerei ist das beste, was über sie gesagt worden ist.

Ein Kampf zwischen Geist und Sinnlichkeit liegt als erregendes Moment über seiner Malerei. In dem zwanzigjährigen Bauernsohn — dessen schöner adeliger Kopf und zarter Jünglingswuchs eine im Salzburgischen nicht vereinzelte Einsprengung romanischen Wesens ins Bajuvarische seiner Stammesherkunft zu verraten schien — ist die Malerei übermächtig geworden; was ihn vom väterlichen Hof trieb, war die uralte Farbenfreudigkeit des Landes, wie sie im Barock blühend geworden war, erregt durch den inbrünstigen Ausdrucksdrang, wie er die Jünglinge im Jahrzehnt vor dem Krieg durchschütterte. 1911 stand Faistauer mit Kokoschka, Kolig und Wiegele in einer Gruppe, die einem verständnislosen Publikum den Glauben einer neuen Zeit verkündete; auf jene erste Kundgebung folgte für jeden von ihnen ein hartes Jahrzehnt der schwersten Kämpfe, voll materieller Not und ideeller Anfechtung. In diesen Jahren sind Faistauers spannungsreichste Werke entstanden; die blühenden Bilder seiner ersten Frau, glitzernde Blumenstücke und Stilleben, die Salzburger Landschaften unmittelbar nach dem Kriege, mit denen ein tief Verletzter heilende Wurzeln in die Heimaterde trieb. Diese starke und gesundende Berührung hat die dekorative Seite in Faistauers Kunst erstarken und überwiegen gemacht; die Wand rief ihn, in der Kirche von Morzg bei Salzburg hat er zuerst eine monumentale Ausschmückung eines bedeutenden Raumes versucht. Ähnliche weltliche und kirchliche Aufgaben — im Stift St. Peter in Salzburg, im dortigen Festspielhaus, in einem Landhaus im Wiener Wald — sind gefolgt; das Sprudelnlassen der Phantasie, das Schwelgen in Farbe, die Unterordnung der Malerei unter ihre schmückende Aufgabe — barockes Erbgut dieses echten Alpensohnes —, die die Wandmalerei verlangte, mußte auch auf die übrigen Leistungen dieses Zeitraumes zurückwirken. Große Bildnisse, Landschaften und Kompositionen entstanden, die einem Ideal „schöner Malerei“ huldigen und durch die Liebenswürdigkeit ihrer Grundstimmung und die gesunde Kraft ihres handwerklichen Könnens den äußeren Erfolg des Malers begründet haben; in leichter Produktion, der man nicht anmerkte, daß sie bis zum Grunde schöpfte, hat sich Faistauer die Welt geschaffen, in der sich zu ergehen ihm Bedürfnis war. Etwas von diesem Glücksgefühl — oder Glücksbedürfnis — dem Beschauer mitzuteilen, schien ihm nun die Aufgabe seiner Kunst zu sein; der quälenden Problematik eigener Vergangenheit stand er wie der anders gesinnter Künstler ablehnend gegenüber. Hatte er wie ein Jüngling im Märchen um Ruhm und Gold seine Seele verkauft? In den letzten Bildern, die er gemalt hat, Bildnissen einer jungen Frau und Landschaften von einer Herbstreise nach dem Süden, keimt jene stärkere Innerlichkeit wieder auf, die manche von uns in den Werken der Zwischenzeit vermißt hatten, sie knüpfen wieder an die Arbeiten seiner Jugend an. Faistauer freute sich, daß ich die besondere Hochstimmung nachempfand, die ihn in den letzten Monaten erfüllte. Wie hätte ich bei diesem Besuch in den Weihnachtstagen ahnen können, daß es das Licht war, das vor dem Erlöschen noch einmal aufflammt!



MADONNA MIT KIND. RHEINLAND
ANFANG DES XIV. JAHRHUNDERTS



MADONNA MIT KIND. DEUTSCH
ANFANG DES XIII. JAHRHUNDERTS



MADONNA MIT KIND. AUS DEM DOM
ZU LIMBURG. MITTE DES XIII. JAHRH.

SAMMLUNG LEOPOLD SELIGMANN, KÖLN. VERSTEIGERUNG AM 28. U. 29. APRIL BEI HERM. BALL UND PAUL GRAUPE

VERSTEIGERUNGEN IM APRIL

Bei Hermann Ball und Paul Graupe in Berlin sind gegenwärtig die Spitzenstücke der Kölner Sammlung Dr. Leopold Seligmann ausgestellt, die schon durch die Kölner Jahrtausendausstellung bekannt geworden sind und nunmehr am 28. und 29. April versteigert werden sollen. Diese Sammlung nimmt innerhalb des deutschen Privatbesitzes eine eigene Stellung ein, weil sie, seit der Jahrhundertwende entstanden, sozusagen eine wissenschaftliche Lehrsammlung der europäischen Kunst von der Spätantike bis zum Beginn der Spätgotik darstellt. Der Wert dieser Sammlung, die sich vor allem auf Werke des Kunstgewerbes und der Kleinplastik beschränkt liegt, außer in der ungewöhnlich hohen Qualität, in der unberührten Erhaltung sämtlicher Einzelstücke.

Der große Umfang der Sammlung Seligmann gestattet in der Aufzählung nur einen Querschnitt zu geben. Am stärksten in die Augen fallen die mittelalterlichen Holzbildwerke, voran vier romanische Madonnen, darunter die streng frontale, kubische Muttergottes des zwölften Jahrhunderts aus der Auvergne und die dem frühen dreizehnten Jahrhundert angehörende, eng mit italienischen Stücken verwandte deutsche Madonna, die sich durch klassische Reinheit und Ausgewogenheit ihres Faltenwurfes auszeichnet. Stark vertreten ist selbstverständlich die rheinische Skulptur, wie überhaupt die Entstehung der Sammlung eng mit dem Boden des alten Köln verbunden ist. Hierher gehören vor allem eine stehende Muttergottes aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts voll köstlicher Grazie und eine thronende Madonna, schlank und hochstrebend, aus der Zeit um 1320. Noch hundert Jahre älter ist die mächtige sitzende Madonna aus dem Dom zu Limburg, der zeitlich ein so einzigartiges Stück wie der kleine Reiter folgt. Das Ende der von Seligmann gepflegten Epochen bezeichnet das Figürchen einer heiligen Odilie von der goldenen Tafel des Meisters Konrad von Soest aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts und die liebenswürdige Margarete des burgundischen Kunstkreises um 1500.

Um diese Stücke, die bis auf einen lebensgroßen Kruzifix des vierzehnten Jahrhunderts sämtliche zur Kleinplastik gerechnet werden dürfen, schart sich ein kaum übersehbares Material an Werkkunst. So nennen wir unter den Elfenbeinarbeiten das ausdrucksstarke Relief des Apostels Paulus, eine byzantinische Arbeit des fünften Jahrhunderts, die von Goldschmidt ausführlich gewürdigte syro-ägyptische Elfenbeinplatte des sechsten, einen kleinen Tragaltar des zehnten Jahrhunderts aus Süditalien oder Frankreich und das vollendet feine Pariser Elfenbeindiptychon um 1320. Unter den Bronzearbeiten finden wir den phantastisch-bizarren Griff einer ägyptischen Lampe des dritten bis vierten Jahrhunderts, ein kleines französisches Reliquiar des elften Jahrhunderts, Leuchter und Aquamanilien des hohen Mittelalters und den prächtigen süddeutschen Reliquienkasten mit der Darstellung Christi und der Apostel von etwa 1120. Ein Stück von außerordentlicher Schönheit ist die silbervergoldete Patene aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Bei den Grubenemails befindet sich ein Unikum, die erste bekannte mittelalterliche Emailarbeit mit den Brustbildern Konstantins und der Kaiserin Helena, und Beispiele der Limoger und deutschen Werkstätten des zwölften Jahrhunderts. Ein Stück von außergewöhnlicher Seltenheit stellt die kleine vergoldete Kupferplatte von dem Iburger Tragaltar aus der Fritzlarer Schule des Rogerus von Helmershausen vom Anfang des zwölften Jahrhunderts dar. Eine Gruppe für sich bilden die Schmuckstücke der Spät-



A. ROSLIN, BILDNIS SEINER FRAU
71,5:58 cm



NIEDERL. MEISTER UM 1500
BEWEINUNG CHRISTI. 90:57 cm



G. B. TIEPOLO, STUDIENKOPF
34,5:28,2 cm

SAMMLUNG SVENONIUS, STOCKHOLM. VERSTEIGERUNG AM 30. APRIL BEI WERTHEIM, BERLIN

antike und der Völkerwanderungszeit in Gold, Silber, Bronze oder Eisen. Die Sammlung von Stoffen, hauptsächlich koptischen und byzantinischen Ursprungs, entbehrt in europäischem Privatbesitz eines Gegenstückes. Besondere Erwähnung verdienen noch die Glasscheiben, vor allem die beiden Kölner Scheiben um 1300 und die prachtvoll patinierten französischen Scheiben mit musizierenden Engeln.

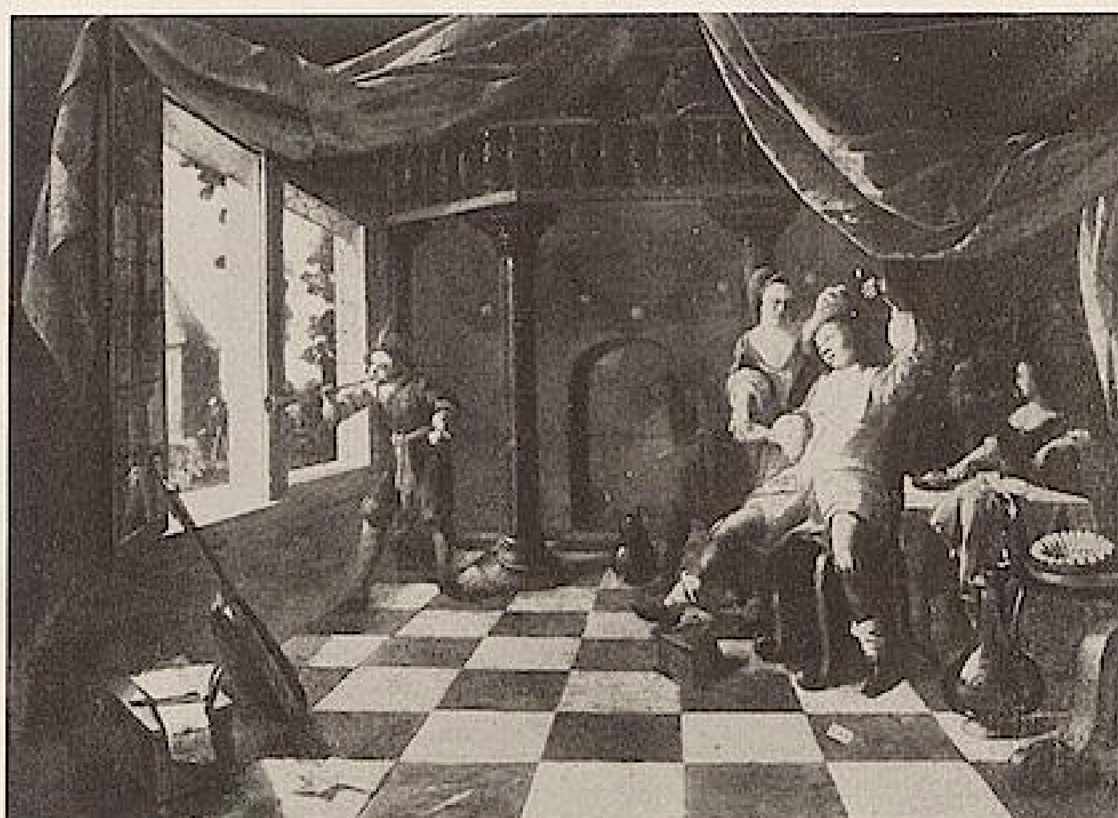
*

Einen Tag nach der Versteigerung Seligmann am 30. April findet bei Wertheim die Auktion dreier Gemäldesammlungen aus dem Besitz von Kommerzienrat Renner-Hamburg, Birger Svenonius-Stockholm und Legationsrat Zimmermann-Berlin statt.

Am umfangreichsten, dem Charakter nach am ausgesprochensten, ist zweifellos die Sammlung des Stockholmer Advokaten Svenonius, eines Sammlers von jenem heute so selten gewordenen Schlage, der unbeirrt von Fachmeinungen seinem eigenen Instinkte folgte. So unterschiedlich seine Sammlung von etwa siebzig Gemälden, die durch ihre Ausstellungen in Lund und Stockholm in Schweden zu den bekanntesten Privatkollektionen zählte, in ihrem Wert ist, so vielfältig und interessant ist sie nach der künstlerischen wie wissenschaftlichen Seite. Unter den italienischen Bildern sind hauptsächlich die späteren Schulen gut vertreten. Eine früher Correggio zugeschriebene Magdalena mit Engeln dürfte wohl von Schidone stammen, ein bisher van Dyck genanntes Herrenbildnis sicher von Carbone. Besonders wirkungsvoll ist in farbiger Hinsicht die Galathea von Francesco Albani, ein Bildnis von Amigoni und die beiden aus der ehemaligen Sammlung Moll stammenden Gemälde, das Bildnis eines Kavaliers von Pietro Longhi und der Studienkopf eines greisen Orientalen von Tiepolo. Ein Hauptwerk der französischen Schule ist das Bildnis einer lesenden Dame von Alexander Roslin, das 1759 im Salon ausgestellt war. Beachtenswert ist das schöne Herrenporträt von Largillière, der Mädchenkopf von Greuze, ein Bildnis Rousseaus von Perronneau und das Jagdstilleben Oudrys. Von Niederländern seien die interessante frühe Kreuzabnahme um 1500, Cornelis van Haarlems „Venus und Adonis", eine Landschaft von Jan Brueghel, ein 1629 signierter Pieter Lastmann, ein Herrenporträt von Jordaens, eine koloristisch gut abgewogene religiöse Szene von Barent Fabritius, eine treffliche Ansicht von Haarlem von Berckheyde und die „Geschichte des verlorenen Sohnes" von Jan Steen neben einer langen Reihe von Landschaften, Stilleben und Bildnissen wie dem großen Damenporträt des frühen N. Maes genannt.

Die Sammlung Renner glänzt durch die Qualität ihrer niederländischen Meister. Voran erwähnen wir die um 1640 in England entstandene heilige Cäcilie im Kreis von Engeln von Anton van Dyck, ferner eine Madonna von Rubens, in der Komposition ähnlich dem Bilde der Gemäldegalerie in Sanssouci. Auch das Schwergewicht der Sammlung Zimmermann liegt, sehen wir von der reizvollen, der Art des Raffaello Botticini nahestehenden kleinen Verkündigung ab, auf dem Gebiete der niederländischen Kunst. Eine flämische Beweinung um 1500, dem Brügger Kunstkreise angehörend, ragt durch Komposition, Farbenkraft und gute Erhaltung hervor. Von Antonis Mor finden wir das reife Bildnis einer Dame (1567), von Nicolas Maes ein 1665 datiertes Kinderbildnis, von Ochterfelt eine meisterhafte Kavalierszene. Daneben Kleinmeister wie Saftleven, Jan Brueghel II, van Harp, Harmen Hals, Pieter Claes, Eglon van der Neer u. a.

W. R. D.



JAN STEEN, INTERIEUR. 47,5 : 64,5 cm

SAMMLUNG SVENONIUS, STOCKHOLM. VERSTEIGERUNG AM 30. APRIL BEI WERTHEIM, BERLIN

ERGEBNISSE DER SAMMLUNG VIEWEG

Der starke Erfolg der Versteigerung der Braunschweiger Sammlung Vieweg bei Lepke am 18. März, die ein Gesamtresultat von rund 900000 Mark erzielte, war getragen von den hohen Preisen der Spitzenstücke, denen gegenüber — Charakteristikum der heutigen Marktlage — die kleineren Objekte relativ stark abfielen. Wenn auch ein großer Teil des schönen Materials nach dem Auslande wanderte, so war doch eine Belebung des Kunstmarktes nicht zu verkennen. Ein Preis von 122000 Mark für Ruysdaels „Bleiche von Haarlem" (P. Cassirer-Berlin), die in ähnlichen Exemplaren der Sammlungen Huldschinsky und Holford 80000 Mark und 5500 Guinees brachte, darf als ein Rekord angesprochen werden, nicht weniger die 37000 Mark für Avercamps „Eisvergnügen" (Goudstikker) und 24000 Mark für F. Bols „Bildnis eines jungen Mannes" (Colnaghi), denen gegenüber Jan Steens „Drei Kinder" mit nur 23000 Mark stark enttäuschten. Unter den späten Niederländern sind noch die Preise von 10800 und 6000 Mark für die beiden kleinen Teniers und von 12800 Mark für van Dycks Kinderbildnisskizze (Dr. Benedict) anzuführen. Verhältnismäßig billig konnte Goudstikker die Hauptstücke der italienischen Abteilung, nämlich Fungais und Pasqualino Venezianos Madonnen, sowie Zoppos „Toten Christus" für 7200, 9200 und 15000 Mark an sich bringen. Recht gut bezahlt waren wieder die frühen Niederländer wie die Madonna des Brüsseler Meisters um 1470 mit 41000 Mark (Goudstikker), Scorels „Ruhe auf der Flucht" mit 28000 Mark (Abt) und die beiden Flügel mit Stiftern eines Brügger Meisters mit 21000 Mark. Bei den Skulpturen erreichte das schöne Robbiarelief mit Darstellung des heiligen Michael den importanten Preis von 92000 Mark (A. Seligmann), die dem Francesco Francia zugeschriebene Bildnisbüste 27000 Mark und das Madonnenrelief Andrea della Robbias, in mehreren Exemplaren bekannt, 15500 Mark. Von den kunstgewerblichen Arbeiten seien nur die wichtigsten Preise genannt: so 49000 Mark für das gewirkte Brüsseler Antependium (Abt), 16000 Mark für die französische Petit-point-Stickerei um 1600, und 12000 Mark für das gestickte Schweizer Antependium von 1553. Erstaunlich hohe Liebhaberpreise von 2400 bis 4300 Mark wurden für die Schweizer Scheiben bezahlt, die nach der Schweiz zurückgingen, während die beiden ausgezeichneten und seltenen Delfter Fayenceplatten Frytoms von einem Holländer günstig für 7000 Mark erworben werden konnten.

W. R. D.

DIE LANDSDOWNE MARBLES

Die mit größter Spannung erwartete Versteigerung der berühmtesten englischen Antikensammlung, der des Marquess of Landsdowne, brachte am 5. März bei Christie's in London etwa 1,4 Millionen Mark. Obwohl diese Summe den Ertrag der Hopeschen Auktion 1918 übertraf, kann man sich nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Ergebnis sowohl in Anbetracht der Summe von etwa 150000 Mark, die vor 160 Jahren für die Sammlung bezahlt wurde, und der Differenz des Geldwertes, wie im Hinblick darauf, daß nur ein einziges Stück, die „Verwundete Amazone" aus pentelischem Marmor, einen Rekordpreis von 550000 Mark erzielen konnte, ziemlich kläglich ist. Von größeren Preisen ist eigentlich nur noch die Heraklesstatue mit etwa 94000 Mark und das Fragment eines attischen Grabreliefs aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts mit 102000 Mark zu erwähnen, während die übrigen Stücke zu teilweise erstaunlich geringen Preisen weggingen. Wenngleich der größte Teil der Werke nach Amerika ging, kann eine starke Baisse des Marktes auf dem Gebiet der Antike nicht verkannt werden.

D.



WIE HEUTE ÜBER KUNST GESCHRIEBEN WIRD

1) Aus einem Vorwort von Rud. Probst zur Paul Klee-Ausstellung in der Dresdner Galerie „Neue Kunst Fides“:

„Paul Klee hat die Schwerkraft der Erde überwunden. Durch einen Akt der Seele. Ein Ereignis von epochaler und tiefster menschlicher Bedeutung. Unbeirrbar hat sich sein schaffendes Wesen immer weiter aus den Sphären der Geburt entfernt, bis es frei zwischen Sternen flog, — die Lebensringe des Blutes und der persönlichen Geltung als ausgewohnte Larve hinter sich lassend. Der scheinbar verhängnisvolle Prozeß anaufhaltsam fortschreitender menschlicher Entwurzelung — Angstvorstellung der Erdbefangenen — entpuppt sich durch den radikalen Selbstvollzug eines reinen Geistbesessenen als Wachstumsvorstoß in überirdische Lebensregionen. Die Kammern des Welthauses sind aufgetan — ohne Zahl — ungeheuerlich in ihrer Freiheit, selig in ihrer prästabilierten Harmonie. Gott regierte dort bisher in den religiösen Ahnungen der Menschen. ‚Gott will Götter‘, sagt Novalis. Der Traum des romantischen Dichters wird Wirklichkeit. In Paul Klees Bildern wird das Jenseits Diesseits. Nicht elementare Blutwallung des dämonischen Erden-Ichs, nicht persönliches Selbstbewußtsein des gesellschaftlichen Individuums führt seine schaffende Hand — vielmehr das erdfernste, stillste Ich, das mysteriöse Subjekt des Existierens überhaupt, inkarniert sich in seinem Werk. Aus seinen Bildern spricht göttliche Einsamkeit zum Gott im Einsamen. Sie üben und lehren die Handhabung des Universums. Es zeigt sich dabei von Anfang an, daß die Fäden anders laufen, als die kanonische Vorstellung sich denkt. Die Dynamik des Geisterreichs kennt keinen zusammenhängenden Ablauf, wie ihn die Oberfläche der Dinge vortäuscht. Jeder Augenblick hat seine ureigne Konstellation, ist einmaliger Zusammenklang selbstherrlicher Intensitäten, in deren Spannungen das Herz des Daseins schlägt. Diese Pulse zucken und leben in Klees Bildnisgestalten.“

2) Aus dem Vorwort der Juan Gris-Ausstellung in der Galerie A. Flechtheim, Berlin, von Gertrud Stein:

„Keiner, der nicht Spanier ist, kann irgendwem helfen, denn keiner, der nicht Spanier ist, kann irgendwem helfen. Und da dies so ist, und es ist so, war Juan Gris jedem ein Bruder und Kamerad und war so einer, wie keiner einer je gewesen war. Das ist die Proportion. Einer auf irgendeine Zahl von Millionen. Das ist irgendeine Proportion. Juan Gris war dieser eine. Französische Kultur war immer eine Verführung. Braque, der ein solcher war, war immer eine Verführung und verführte immer wieder verführerisch die französische Kultur. Josette, gleich intelligent, treu, impulsiv, zart, mutig, entzückend, bedächtig, die Schule von Fontainebleau, zart, besonnen, gemessen und frei alle diese Dinge verführt. Ich bin verführt und dann bin ich neuerdings verführt, liebte er zu sagen ... Als Spanier kannte er den Kubismus und war zu ihm hindurchgeschritten. Er war durch ihn hindurchgeschritten. Da gab es neben dem Vollendung. Um es Ihnen gezeigt zu haben. Dann kam der Krieg und Verlassenheit. Da gab es wenig Hilfe. Vier Jahre viel Krankheit, viel Vollendung und Vereinigung von Schönheit und Vollendung, und dann am Ende kam eine bestimmte Schöpfung von etwas. Das ist es, was gemessen werden muß. Er schuf etwas, das gemessen werden muß. Und das ist jenes Etwas.

In diesem ist Juan Gris nicht alles, aber mehr als alles. Er schuf dieses Ding. Er schuf das Ding. Er schuf ein Ding, das gemessen werden muß. Später, als er es getan hatte, konnte er bedauern, daß es nicht sei weshalb man Gefallen daran finde. Und so machte er es mit sehr viel Liebe, und er machte es indem er einfach spielte ... Es ist alles, wenn es ist und was es ist. Niemand versteht es, nach dem Maß zu fragen. Leider ...“

S. 308

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MÄRZ, AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



ALBRECHT DÜRER, SELBSTBILDNISZEICHNUNG DES DREIZEHNJÄHRIGEN

ALBERTINA, WIEN



MALEREIEN DER KINDER

VON

HANS PURRMANN


H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MALEREI DES 15 JÄHRIGEN

Wie oft wird man überrascht und gefesselt von Malereien begnadeter Kinder! Durch ihren Charme und ihre Originalität erwecken sie zuweilen weit mehr Gefallen als Arbeiten ausgereifter, sich der Kunst widmender Menschen, da diese nur zu leicht gewerbsmäßiger Entartung unterliegen. Ja, man verfällt oft in so große Bewunderung der Kleinen, daß die Menge schon geneigt ist, alle neu gewonnenen Schönheiten und Ausdrucksformen moderner Malerei mit diesen Kinderproduktionen zu verwechseln. In diesem Irrtum geht man oft sehr weit. Man sollte aber bedenken, daß Kindermalereien wohl höchst reizvoll und interessant sein können, für die Kunst jedoch nicht allzuviel Bedeutung haben. Denn im Grunde genommen durchschneiden Kinder den gordischen Knoten statt ihn zu lösen – eine Aufgabe, die ein Leben in Geduld und Hingebung erfordert. Das Stück der Schnur, das in ihren zierlichen Händen bleibt, ist meist nur allzu kurz.

Es kann uns nicht befriedigen, die liebreiche Frühlingserscheinung Kindermalerei ohne weiteres als in sich abgeschlossen anzusehen. Deshalb hat es besonderen Reiz, auch diese Kunstäußerung auf ihre Entwicklungsfähigkeit zu prüfen. Tatsächlich sehen wir viele Lehrer und Eltern dem Talente der Kinder große Beachtung schenken. Aufmerksam und besorgt suchen sie für das spätere Leben die Frische des Talentes zu erhalten, wenn möglich noch zu verstärken und den Menschen so für irgendeinen Kunstsinn dauernd zu gewinnen. Dieser Versuch mißglückt aber fast in allen Fällen: die Pubertät bildet die Grenze. Vor dieser Zeit finden wir bei den Kindern einen sicheren Griff der Mittel und nicht den Bildungsnebel, der Kunstjünger oft so unklar werden läßt. Es will mir scheinen, als sei ein Kind (ebenso wie ein vom Irrsinn befallener Mensch) in der Malerei nur darum so produktiv, weil es sich, vollkommen losgelöst, ohne alle Hemmungen, unkritisch auszudrücken vermag und geben kann. Dabei treibt es ein entzückendes Spiel, das ans Geniale herankommt, es fühlt sich unbeachtet und übt die Malerei um ihrer selbst willen aus. In der Pubertätszeit jedoch beginnt der Mensch sich zu verdecken; mit der Zerlegung des Gefühls kommen Unterdrückungen und Verdrängungen, die den Malereien Unsicherheit verleihen, bis die Kinder sich ihrer schämen, sie einstellen oder im günstigsten Fall kühler Realität zutreiben. Das Visionäre, das gerade einen Teil des Wesens von Kinderzeichnungen ausmacht, wird gehemmt und geht ganz verloren. Verfolgt man ein so künstlerisch begabtes Kind weiter in die Jahre, so sieht man das Talent erlöschen und verschwinden, es werden Banalitäten der Umgebung wahllos aufgegriffen und geäußert.



ADOLF MENZEL,
HANDSTUDIEN DES DREIZEHNJÄHRIGEN

Heute sieht man viele moderne Zeichenlehrer in Sympathie und Beachtung der Kindermalereien an der Arbeit, Kindertalente über diese gefährliche Zeit hinwegzuretten. Noch keine Zeit hat sich so eingefühlt und soviel Respekt vor Kinderarbeiten aufgebracht, keine sich so liebevoll und eingehend auf Erziehungsarbeit eingestellt, sich so verantwortungsvoll gefühlt und sich bereit gefunden zu bewundern, zur Geltung zu bringen, was so naiv erdacht ist. Aber der Erfolg ist unbefriedigend: die Blüten fallen in der Pubertät und erweisen sich als unbefruchtet.

Die Erziehung, einen modernen Menschen für das vielseitige Leben bereitzustellen, läßt den Mut verkümmern, Verdrängungen zu sprengen und eigene Wege zu gehen. Es verkümmert also das, was bei allen künstlerisch begabten Menschen so angenehm auffällt und zur Bewunderung zwingt.

Merkwürdig: man hört heute, ganz im Gegensatz zu anderen Künsten, niemals von bemerkenswert frühreifen Persönlichkeiten in der Malerei; auf Kunstausstellungen fehlen sie vollkommen. Man begegnet nicht einmal, was anzunehmen nahe läge, Kindern von Malern oder Bildhauern, die sich durch Kindermalereien hervortun. Man sollte meinen, daß diesen die Wege gekürzt und die Jahre erspart werden könnten, besonders wenn man bedenkt, daß manche dieser Kinder sicherlich Talent ererbt haben. Aber nur wenige, ja, ich glaube, überhaupt keine Künstler haben in ihrer Kindheit einen Genius für Malerei gehabt. Wenn Künstler sich frühreif äußerten, so waren es selbst von den Phantasievollsten, meist reale Nachahmung der Natur: es sind gebundene Arbeiten, in fast übergroßer Naturnähe entstanden. Es gibt genug Werke, die in Erstaunen setzen ob der Jugendlichkeit ihrer Schöpfer, besonders die Jugendwerke der alten Meister. Vielleicht liegt ein Grund in dem



PABLO PICASSO, STUDIE EINES MANNES. GEMALT 1895, IM ALTER VON 14 JAHREN

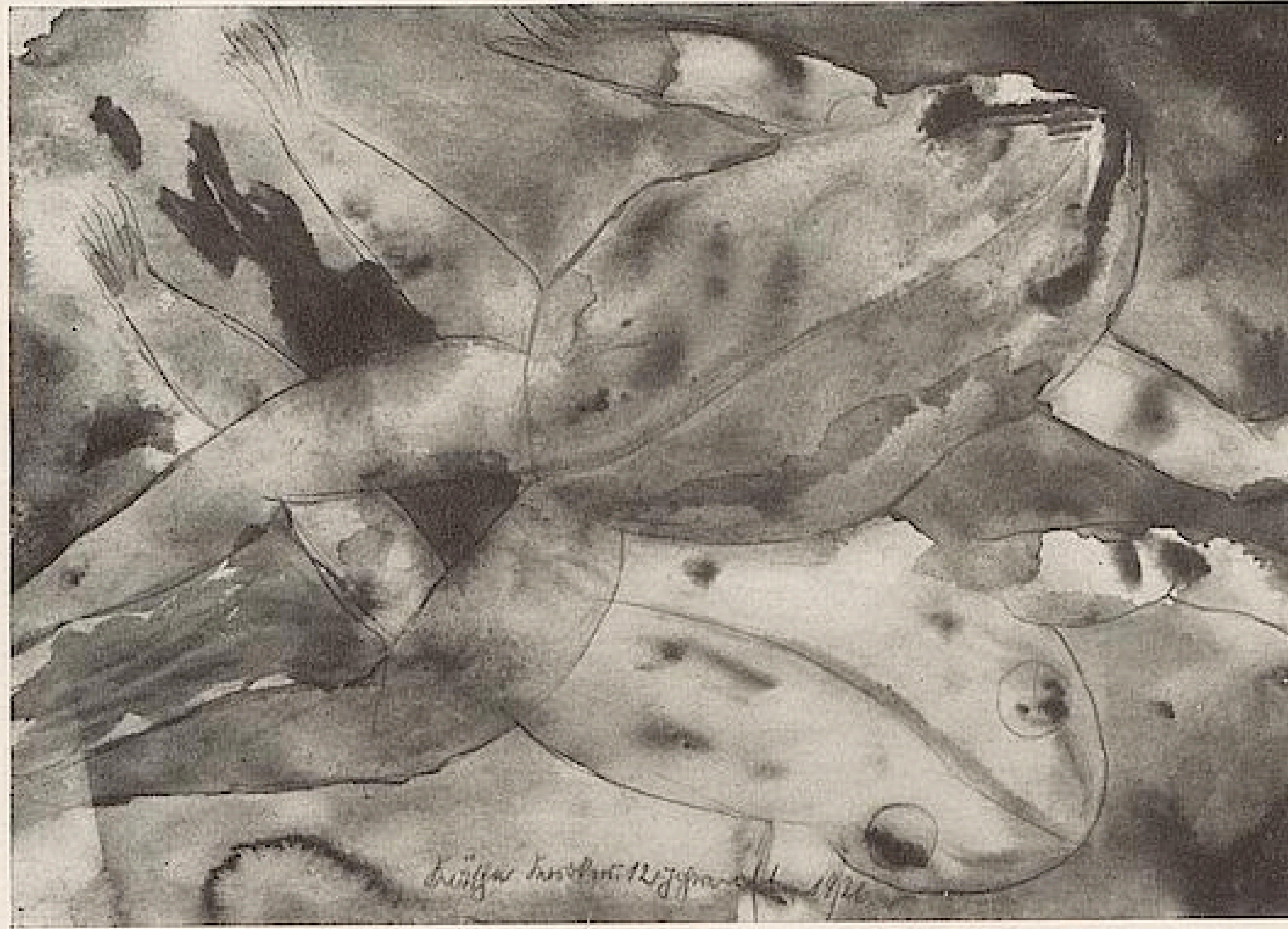
AUS DEN „CAHIERS D'ART, PARIS“

damaligen Werkstattleben und unserm gegenwärtigen Schulbetrieb. Gerade Deutschland ist infolge seines so ausgedehnten und überorganisierten Bildungswesens unendlich arm an Naturtalenten, an Leuten, bei denen die Erziehung nichts verderben konnte und die sich auch noch im Alter ein der Kinderseele verwandtes Gefühl erhalten haben. Solche, nennen wir sie Naturmaler, finden wir in Frankreich sehr zahlreich; und gerade sie sind für die moderne Kunst bedeutsam geworden. Keinerlei Einflüsse in Geschmack und Ausübung ihrer Kunst störten sie. Als Puvis de Chavannes und Gauguin Henri Rousseau entdeckten, fanden sie so warme Worte der Bewunderung und des Verständnisses für alles, was auch wir jetzt schön an Rousseau finden, daß kein Abirren für diesen möglich wurde.

Man könnte zu einer Kritik unserer Lehrkräfte kommen und ihre, das Primitive unterstützende Erziehungsarbeit als verhängnisvoll, als ein gewaltsames sich Hineinmischen ansehen, in Augenblicken, wo das Kind sich anlehnen möchte. Es gibt eine Art von Talent, das der Zeit entwachsen, sich geradezu Beeinflussungen hingeben muß, um sich zu formen. Geschmack, Umgang und Geisteskultur sind bestimmend, und ich weiß nicht, ob nicht ein solches Zuchttalent für die Bewegung der Zeit wertvoller und wichtiger ist als das Naturtalent. Alle großen Maler waren auf der Suche nach Anregungen und Beeinflussungen; und wir sehen sie oft vollkommen aufgehen in ihren Anregern. Ein so geartetes Talent ist meist so stark, daß es sich als feige ansehen würde, nicht überall Beeinflussungen aufzunehmen, wo es sie auch immer finden kann. Es gipfelt endlich in der besseren Leistung, im größeren Können, findet notgedrungen auch den unverbrauchtesten Stil und den besten Ausdruck der Zeit. Es ist sich selber rätselhaft und entwickelt sich in der Reibung. Auch was man an den Naturtalenten vermißt: daß sie nicht in der Tradition stehen und dieser nicht dienen, wird den Zuchttalenten zum Vorteil.

Oft werden mir Kindermalereien vorgelegt, wird die Frage nach Talent an mich gerichtet. Ich bewundere, wo ich nur kann, habe auch schon Kinder zu mir genommen und mit ihnen gezeichnet, und nur zu oft habe ich mehr von ihnen zu lernen gehabt als sie von mir. Was aber zur Weiterentwicklung dieser Kunst nötig ist, das ist die Ausbildung des Charakters — und die bringt erst das Leben und die Arbeit. Erst der Charakter befähigt, selbst die schlimmste Schulmeisterei zu überdauern und von verdrehter Anwendung unverstandener oder falsch aufgefaßter Äußerungen seiner Zeit und Umgebung unberührt zu bleiben.

Fast fürchte ich allzu Selbstverständliches zu sagen und die Geduld des Lesers zu mißbrauchen, aber ein Blick auf große Künstler und wie diese angefangen haben, lohnt sich vielleicht, denn dabei kommen die sonderbarsten Dinge zu Tage; es ist ein Ringen um die realste Gestaltung, deren Beherrschung erst den Flügel von der Erde hebt. Sind nicht die Anfangswerke des Wunderknaben Bernini der Welt in ihrer süßlichen Nachahmung der verzwicktesten Natur, noch heute als peinliches Vorbild verhängnisvoll, und hat er sich nicht, älter geworden, als eine mächtige Blüte des Barock entfaltet? Sind nicht Rembrandt und Rubens zuerst glatt und nachahmend gewesen und haben sich nicht beide ihre Freiheiten, ihre Loslösung für ihre späteren Lebensjahre aufgehoben — fast wie ein Hokusai, der hundert Jahre alt zu werden hoffte, um dann erst zur vollen Freiheit zu kommen? Vergessen wir nicht, daß noch Menzel einem jungen Liebermann die Leinwand um die Ohren schlagen wollte — und was darin für ein Sinn liegt. Können wir uns etwas Schrecklicheres vorstellen, als junge Menschen in einem bei Tage verdunkelten, bei Dunkelheit künstlich erleuchteten Raum einzusperren und nach Gipsmodellen, überlebensgroße Augen, Nasen und Ohren nachzeichnen zu lassen? Wie haben wir einst unter dieser „Gipsbollenkopiererei" gelitten! Aber so hat Courbet angefangen; ich habe eine große Anzahl solcher Arbeiten von ihm gesehen, die schon sein starkes Talent erkennen lassen. Man steht betroffen vor diesen Arbeiten und nur ein unsinniger moderner Lehrer könnte einwenden, daß auch Courbets an diesen Dingen geschulte Hell-Dunkel-Malerei ein Hindernis sein kann, so expressiv wie die Modernen sich auszudrücken. Cézanne hat ja auch keinen künstlerischen Selbstmord begangen, indem er Lancret, oder sogar Modebilder kopierte und fleißig Akte in der Académie Suisse zeichnete. Ebenso Corinth, der gar Cabanel liebte und eine Julien-Akademie-Ausbildung mit sich herumtrug, die ihm bis ins Alter ein solides Fundament gab, so daß noch die trunkensten Impressionen und Freiheiten Halt fanden.



ZEICHNUNG EINER ZWÖLFJÄHRIGEN

Aber auch Matisse hat mit Kopieren im Louvre angefangen und lange Jahre waren Schwarzspiegel, Senkblei und ein sonderbares System von Angelpunkten seine Hilfsmittel. Und wie ist er heute frei geworden, so daß man ihn als den kühnsten und verwegensten Maler, als den „Prince des Fauves“ bezeichnet!

Solche Methoden sind heute veraltet und kein Schüler läßt es sich gefallen, nach Gips zu zeichnen, obwohl er sich vielleicht mit einem noch stumpfsinnigeren Tun beschäftigen läßt. Man braucht nur an die Kubensysteme, Kontrastabtönungen oder Materialstudien zu denken, die heute fast allgemeine Lehrmittel sind.

Jede Zeit braucht andere, ihr eigenen Methoden, genau wie uns die Lehrbücher früherer Zeiten, und seien sie uns selbst von Dürer, Leonardo oder Delacroix hinterlassen worden, zu einer praktischen Anwendung nichts mehr nützen können. Wir haben keine Schulen mehr wie die Alten, wo die Maske eines Stils für lange Zeiten gegeben war. Man ist bilderstürmerisch gesinnt gegen das meiste, was früher war. Ein paar moderne Maler haben sogar aufgefordert, den Louvre in Brand zu stecken. Aber es bleibt, Gott sei Dank, nur ein Manifest des Selbstbewußtseins. Trotzdem gehen wir mit Begeisterung in die Rembrandtausstellung und noch



ZEICHNUNG EINES DREIZEHNJÄHRIGEN

am gleichen Tage in Ausstellungen von Südsee-, China- oder Rokokokunst. Ruhelos irren unsere Augen über alle Kunstdinge, um einen Genuß zu ergattern, um einen Augenblick die Ruhe und Gelassenheit einer Ordnung zu finden, die unseren auf Abwege geratenen Geist korrigieren.

Wir sind in eine Zeit gestellt, die sich auszeichnet, durch eine nie dagewesene Fähigkeit das gesamte unerhörte Kunstmaterial der ganzen Welt zu überblicken. Die auch eine grenzenlose Liebe für die bescheidensten Kunstäußerungen aufbringt. Unsere Kinder wissen noch nicht viel davon und greifen frisch zu — bewunderungswürdig; und bei ihrem ersten Mißgriff stehen wir enttäuscht. Ein Leben will uns nicht genügen, zur Erkenntnis zu kommen. Waren wir nicht, als wir die ersten Bilder von Cézanne sahen, erschüttert in unserer Kunstbetrachtung, und hat er uns nicht zu einer neuen Wahrheit verholfen, in der wir heute die Natürlichkeit und Reinheit selbst zu finden glauben? Streben heißt irren, und wir sollten uns nicht wundern, daß die Pubertät den Kindern den ersten Ansturm der Irrtümer bringt. Nur daß meistens die Lehrer, trotz besten Wollens, diese Irrtümer noch vermehren.

Ich habe das Buch „Der Genius im Kinde" von Hartlaub* gelesen und bin seinen Darlegungen gefolgt, soweit ich sie fassen konnte. Hartlaub baut einen Berg von Wissen um die Kindermalerei, daß einen Angst überfällt. Doch wird es kaum ein Buch geben, das sauberer und wissender den Stoff darlegt. Alle Dinge werden angeschlagen, die ich hier berührt habe. Hartlaub beleuchtet den Stand der heutigen Erziehung scharf und gibt mit großem Ernst und Geist Ideen, Kindermalerei für Leben und Kunst auszunützen. Und doch glaube ich, daß Naturtalente weder erhalten, noch von den Schlacken befreit werden können, die Verirrung und eine aufdringliche Umgebung ansetzen lassen.

Die Liebe, womit der Kunst der Kinder Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist eine Bereicherung unserer Zeit. Man soll aber nicht Seelenzustände mit wahrer Schönheit der Kunst verwechseln, einer Schönheit, die Kindermalerei fast nie genügend zu geben hat. Denn die Malerei hat, mehr als die Musik oder andere Künste, mit einer realen Erscheinungswelt zu kämpfen, deren Erfassung nur der Lebenserfahrung möglich ist.

* G. F. Hartlaub, Der Genius im Kinde, ein Versuch über die zeichnerische Anlage des Kindes. 2. Auflage. Breslau, 1930.



ZEICHNUNG EINER VIERZEHNJÄHRIGEN



MAX SLEVOGT, ZEICHNUNG ZU DEN „KINDERLIEDERN". IN HOLZ GESCHNITTEN VON OSKAR BANGEMANN

DER HOLZSCHNEIDER BANGEMANN

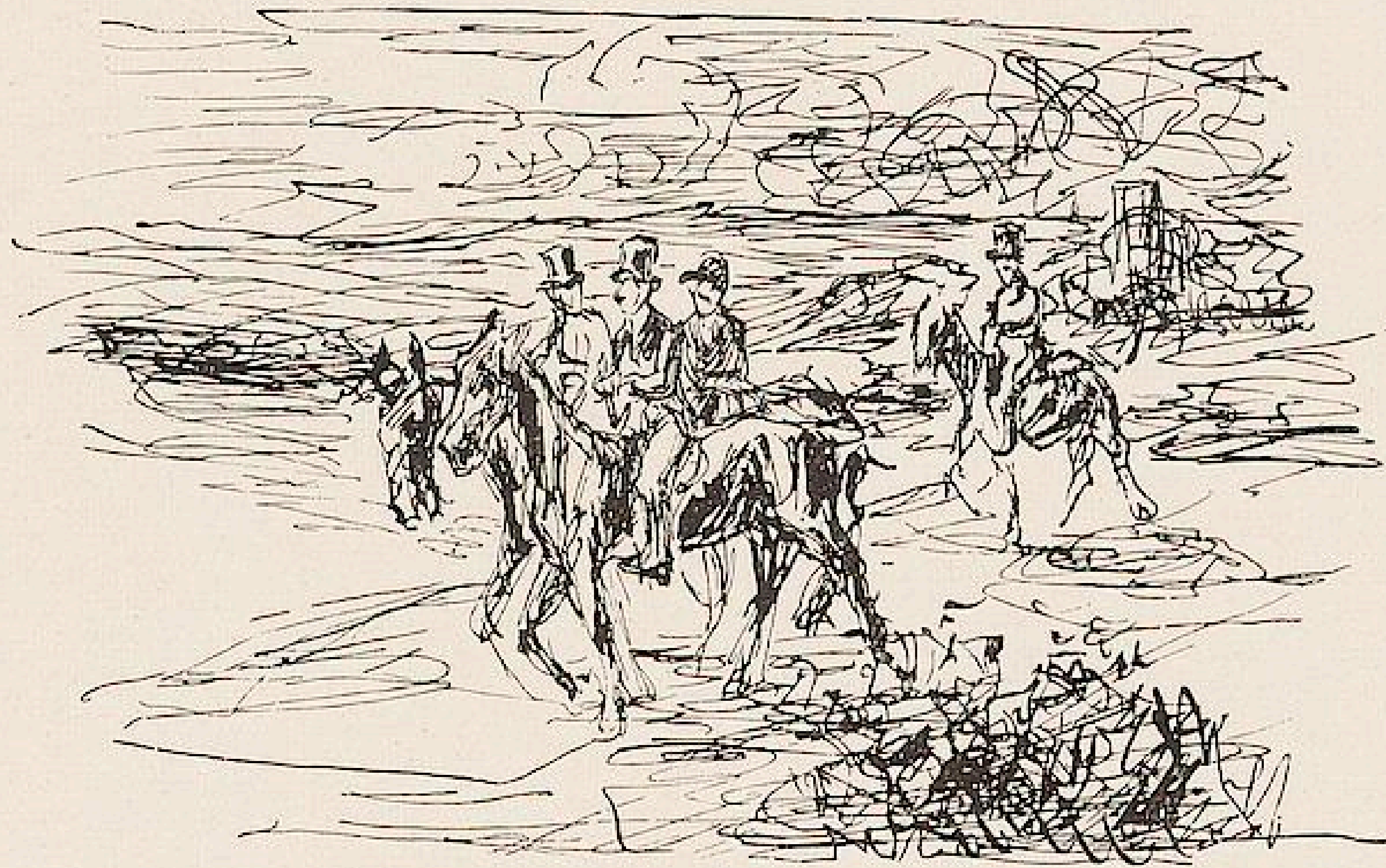
VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Die Kunst hat sich vom Handwerke gelöst. Der Künstler steht vor der Wahl, ein Genie oder ein entbehrlicher Zeitgenosse zu sein. Deshalb strengt er sich so krampfhaft an, für ein Genie zu gelten.

Es gab einmal eine dienende Kunstübung, die auf Handwerkstugend angewiesen war, auf redlichen Fleiß, Geschicklichkeit der Hand und bescheidene Rücksichtnahme. Dies war der reproduzierende und interpretierende Bilddruck, der durch die Photographie ersetzt und erledigt worden ist. Außerordentliche Leistungen hat der reproduzierende Kupferstich übrigens nach Erfindung der Photographie, bedroht durch die Photographie, hervorgebracht. Ich erinnere an Koepping und E. M. Geyger, von denen der eine tot und vergessen ist, der andere sich grollend zurückgezogen hat.

Es gab einmal eine fruchtbare, zur Buchillustration notwendige Xylographie. Sie soll durch das photomechanische Verfahren der Hochätzung überflüssig gemacht worden sein. Ich kenne noch einen Xylographen. Von dem will ich sprechen. Oskar Bangemann ist in Braunschweig 1882 zur Welt gekommen, er entstammt einem Geschlechte von Handwerksmeistern, die mit der Bearbeitung des Holzes vertraut waren. Er hat bei einem Braunschweiger Holzschneider gelernt, in dessen Werkstätte jene mechanische und subalterne Illustration betrieben wurde, die heutzutage billiger, korrekter und schneller auf photomechanischem Wege hergestellt wird. Als Bangemann auf die Wanderschaft ging, war das Urteil über das Handwerk, das er erlernt hatte, längst gesprochen. Mit niedersächsischer Zähigkeit gegen den Strom schwimmend, hat er seinen Beruf nicht aufge-



MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION AUS GOETHES „NOVELLE“. IN HOLZ GESCHNITTEN VON OSKAR BANGEMANN

geben, vielmehr das Verfahren verfeinernd, den Kampf gegen die Maschine mutig bestanden.

Ehemals dachte der illustrierende Zeichner, etwa Menzel oder Daumier, an die Fähigkeiten eines normalen und durchschnittlichen Xylographen, erzog ihn zu gewissenhafter Dienstbarkeit, kam ihm aber auch entgegen, indem er „schnittgerecht“ oder „schnittbequem“ zeichnete. Die Photochemie befreite ihn von solchen Rücksichten und Sorgen und wurde deshalb, z. B. von Oberländer, freudig begrüßt. Man konnte nun spontan, in absoluter Unabhängigkeit zeichnen und sich dem Wahn hingeben, im Drucke werde alles genau so sichtbar werden. Damit fiel der Stilzwang fort, der von dem Schnittverfahren ausgegangen war.

Als nun Maler, wie Liebermann und Slevogt, vor etwa zwanzig Jahren für die Buchillustration gewonnen wurden, namentlich durch den Eifer Bruno Cassirers, war folgende Situation gegeben: der Steindruck, den die Maler selbst auszuführen vermochten, erschien als Flachdruck neben dem Typensatz stilwidrig, auch stellten sich seiner Einfügung in das Buch technische Schwierigkeiten entgegen, die Zinkätzung, die photomechanische Reproduktion, galt für unvornehm. Der Ruf nach dem Holzschnitt, als dem klassischen Mittel der Buchillustration, wurde laut. Da Liebermann und Slevogt nicht eigentlich Holzschnitte zeichneten, mußte ein Xylograph kommen, der Zeichnungen zu schneiden vermochte, die nicht als Holzschnitte konzipiert waren. Und dieses Wunder vollbrachte Bangemann. An unbedingter Richtigkeit tat er es der Kamera gleich. Dies verstand sich für ihn — als etwas Moralisches — von selbst.

Der Holzschnitt hat sich im neunzehnten Jahrhundert auf zweierlei Art entwickelt, die vorgezeichnete Linie im Relief heraushebend — dies nannte man den faksimilierenden Schnitt — und die hellere oder dunkle Fläche in ein System von Linien und Punkten umsetzend — dies nannte man den Tonschnitt, dem der große Bewick um 1800 Bahn gebrochen hatte. Bangemann knüpft an diese und an jene Tradition an, indem er in ein und demselben Schnitt den Strichkomplex, soweit er in gleichmäßiger Schwärze erscheint, einfach herausschneidet, soweit aber lichtere Flecke, Tonvarianten im Original vorkommen, sie durch Punktreihen oder Doppelzüge interpretiert, durch wohlbedachte Formen, die trotz der einheitlichen Druckfarbe im Gesamten den Eindruck des Tonreichtums hervorrufen und die Illusion der flüchtigen Skizze in das gedruckte Bild herübernehmen samt allen Zufälligkeiten. Hiermit leistet Bangemann etwas zur Befriedigung der Zeichner, was die photochemische Ätzung nicht zu bieten vermag. Allerdings ersetzt die photomechanische Technik sowohl den faksimilierenden Linienschnitt wie den sogenannten Tonschnitt, aber sie kann nur dieses

oder jenes tun, nicht beides in einem Druckstocke. Die „Strichätzung" bringt den Linienkomplex in sauberen und reinen Grenzen heraus, um aber Tonstufungen zu erfassen, bedarf es der „Netzätzung", die mit Einfügung eines Rasters arbeitet. Und dieser Raster zersetzt und zerfasert den Strich der Zeichnung. Freilich sind das subtile, nur unter der Lupe kontrollierbare Mängel und Entstellungen, die aber in den Augen der empfindlichen, eifersüchtig über jede Nuance ihrer Schöpfungen wachenden Maler ins Gewicht fallen. So erklärt sich die dankbare Anerkennung, die Bangemanns Dienst gefunden hat, und die Bewunderung für eine Reproduktion, die mit der Exaktheit und Treue des photographischen Apparates die verständnisvolle Feinfühligkeit des Menschenauges verbindet.

Der Holzschnitt lebt, aber ohne jeden Zusammenhang mit Bangemanns Bemühung — als Ausdrucksmittel der Maler. Originalschnitte, wie sie E. L. Kirchner oder Heckel hervorbringen, sind stilgerecht, ja extrem stilgerecht. Die Maler bearbeiten die Platte auf Holzhackerart und gewinnen imponierende Strenge, asketische Einfachheit und starre Größe aus ihrer Ungeschicklichkeit. Geschmack und Tendenz werden sich wandeln. Man wird dieser gewaltsam zurückgewonnenen Primitivität, dieser leeren Monumentalität überdrüssig werden. Ich zweifle nicht, daß ein größeres Quantum Naturwahrheit in den Originalholzschnitt einkehren, und eine mehr elastische, subtilere Bearbeitung des Druckstocks den Malern Bedürfnis werden wird. Man wird sich dann des Meister-Xylographen erinnern und von ihm lernen, nicht: was er kann, wohl aber: was man braucht. Ein Lehrer von Bangemanns Art ist geeignet, das ethische Erbe des Handwerks in der akademischen Hochschule zu wahren und damit etwas zu bieten, was dem anarchischen Kunstbetrieb unserer Tage bitter nottut.



MAX SLEVOGT, MÄRCHENILLUSTRATION. IN HOLZ GESCHNITTEN VON OSKAR BANGEMANN



JEAN AUG. DOM. INGRES, VENUS BLESSÉE

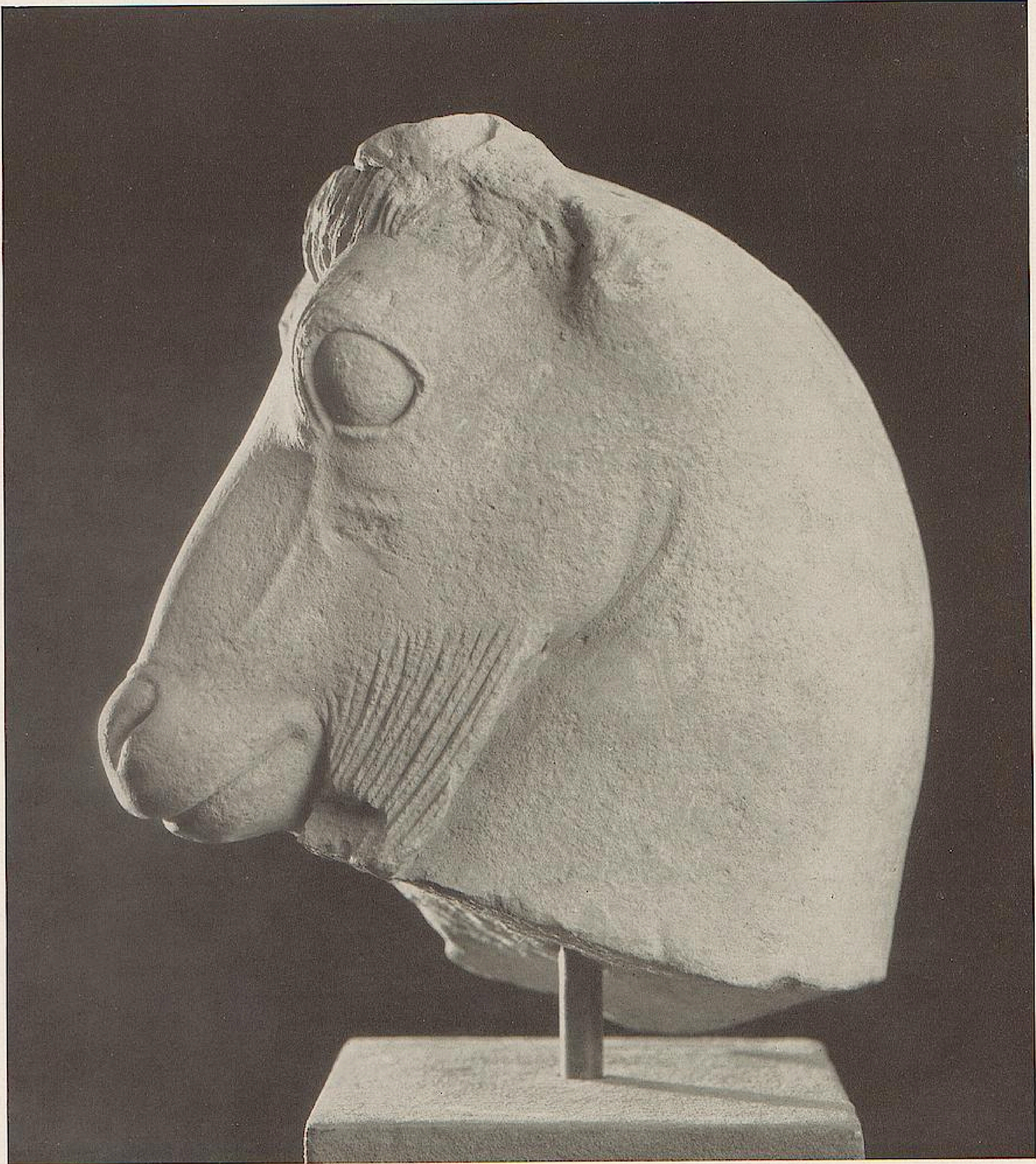
EINE SEKTE DER „PRIMITIVEN" UM 1800 IN FRANKREICH
UND DIE WANDLUNG DES KLASSIZISMUS BEI INGRES

VON

WALTER FRIEDLAENDER

II (Schluß)

Es dürfte wohl kein großer Verlust an Kunstgut sein, wenn sich diese Studien und Zeichnungen von Maurice Quaï und von seinen Genossen nicht mehr auffinden lassen. Solche theoretischen Schwärmer sind selten starke Künstler; oft genug ist es ein größeres Unglück, wenn die Bilder und Zeichnungen derartiger problematischer Naturen und Gemeinschaften ans Licht gerissen und sentimental überwacht werden, als wenn sie in wohlverdienter Vergessenheit ruhen bleiben. Frankreichs Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist auch so reich, daß es nicht nötig hat, der Produktion seiner nur „interessante" Künstler nachzugehen; gerade um diese Zeit aus der gleichen Generation, wie



KOPF EINER ZIEGE. GRIECHISCH, UM 500 VOR CHR.

AUSGESTELLT IM CLEVELAND MUSEUM OF ART, LEIHGABE VON LEONARD C. HANNA JR.

Quaï, Nodier und ihre Genossen, und aus den gleichen künstlerischen Quellen bildet sich ein Talent heraus, das an Kraft und künstlerischer Zielbewußtheit alle kleineren Geister in den Schatten stellen sollte: Ingres. Wichtig allein bleibt — auch für die Entstehung der Kunst Ingres' — das Problem, das die Anschauung jener „Primitifs" an die kunsthistorische Forschung stellt (soweit sich diese überhaupt mit den Phänomenen des Stilwandels beschäftigt, die — revolutionär oder reaktionär — den epischen Ablauf der künstlerischen Epochen markieren). Denn es handelt sich hier um nichts anderes, als um den formalen, wie ideellen Abbau des plastischen Klassizismus, wie er sich — unter allerlei Wandlungen, Färbungen, Rückschlägen — im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert herausgebildet hatte. An die Stelle dieses „beau idéal plastique et intellectuel" tritt nach dem Wunsch der „avantguarde", Maurice Quaïs und seiner Leute, ein neues Ideal, das in Anlehnung an das Archaische von den plastisch-räumlichen Werten, die bisher im Vordergrund gestanden, abstrahiert und damit gleichzeitig auch von den dramatisch zugespitzten, epigrammatisch-lehrhaften Inhalten. Das ist kunsthistorisch gesehen kein überraschender oder neuartiger Wandel. Gerade auf Epochen stark ausgeprägter Plastizität und Räumlichkeit folgt oft ein Rückschlag in das Linear-Abstrakte, Unkörperliche, Unräumliche. Man findet solche überraschende Umstürze in der Geschichte der mittelalterlichen Plastik, aber auch ebenso ausgeprägt der neueren Malerei: etwa um 1520, als auf die Epoche der räumlich und körperlich vollkommenen Hochrenaissance ein jäher Umschwung ins Abstrakte und sensitiv Lineare in der von Pontomeo eingeleiteten antiklassischen oder manieristischen Bewegung erfolgte. Analog, wie diese ebenfalls stark vergeistigte und auf Archaismen zurückgreifende Richtung zur Hochklassik stand, steht die im höchsten Grade idealistische und archaisierende Gruppe der „Penseurs" oder „Primitifs" zum Klassizismus. Auch ist — worauf schon hingedeutet — die Primitifbewegung nicht isoliert, sondern gliedert sich in einen über Frankreichs Grenzen hinausgreifenden Zusammenhang ein. Sie hängt mit dem Aufkommen der Neogotik, mit der Wiedererweckung des Mittelalters (the gothic revival), und ebenso mit dem Aufsprießen einer frühpräraffaelitischen Tendenz zusammen, wie es sich am deutlichsten schon in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in England herausbildet. Früchte davon sind um die Wende des Jahrhunderts, also gerade in der uns angehenden Epoche, der Spiritualismus von William Blakes phantastischen Zeichnungen und John Flaxmans Umrißzeichnungen zu Homer und Hesiod, aber auch zu Dante. Besonders Flaxmans Homerzeichnungen (1793 erschienen) wurden durch Umrißstiche ungeheuer verbreitet und waren von großem Einfluß. Überhaupt ist die Anwendung und Verbreitung von Umrißstichen, die in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts vor allem für Reproduktionszwecke (auch schon für Nachbildung von italienischen Primitiven) sehr überhand nahmen, mindestens äußerlich nicht unwichtig für die Bildung des neuen abstrakten Stils. In Deutschland findet man zunächst keine direkten künstlerischen Parallelen zu den „Primitifs", denn der größte oder vielmehr der einzig große Künstler jener Epoche Asmus Carstens ist zwar durchaus antikisch, aber garnicht archaisch und viel eher plastisch-volumenhaft, als abstrahierend. Dagegen muß in diesem Zusammenhang auf die frühromantische Kunsttheorie in Deutschland hingewiesen werden, die ja schon seit Herder den Wert des Primitiven zunächst auf literarischem Gebiet stark betonte. Die Neuentdeckung und -wertung der „Primitiven", der italienischen, wie der deutschen, findet ihren theoretischen Niederschlag — vom Goethekreis ganz abgesehen — vor allem aber bei den eigentlichen Romantikern: Tieck, Wackenroder, Friedrich Schlegel — alles um die Wende des neuen Jahrhunderts, also annähernd zur gleichen Zeit, als die Sekte der Primitiven und die Spaltung im David-Atelier sich bildete. Doch anscheinend ohne näheren Zusammenhang und mit starken Differenzen. Denn bei Maurice Quaï und den Seinen zeigt sich zwar ein hoher Respekt vor einem reinen Christentum, aber es fehlt ganz jener betont christlich-katholische Einschlag der Frühromantiker, der bei den Nazarenern zu jenem „klosterbrudisierenden" Unwesen wurde, über das Goethe spottete. Auch griff man nicht — oder nur beiläufig — zu den Präraffaeliten und Altdeutschen, wie es in sehr naiver und sentimentaler Gefühlsperspektive die deutschen romantisch-retrospektiv gerichteten Maler taten, sondern bewegte sich in den abstrakteren Sphären des archaischen Griechentums. So ist



HONORÉ DAUMIER, DIE KUNSTLIEBHABER. FARBIGE ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IM CLEVELAND MUSEUM OF ART, SAMMLUNG DUDLEY P. ALLEN

es fraglich, ob die Pforr und Overbeck, als sie 1808 in Wien die „Lukasbrüder" gründeten (aus denen die „Brüder von S. Isidoro", die „Nazarener" in Rom erwachsen sollten), von jener Sekte der „Primitifs" in Paris Kunde gehabt haben. Die Verbindung der deutschen jungen Künstler mit dem David-Atelier war zwar ziemlich eng, aber um diese Zeit war Maurice Quaï schon tot und die Sekte der „Bärtigen" oder „Primitiven" oder der „Denker" hatte ein unrühmliches Ende genommen (sie wurden, als sie unter Führung eines früheren Tänzers im Théatre des jeunes artistes Monrose im Bois de Boulogne allerlei Unfug anrichteten, Feuer ansteckten usw., von der Polizei festgenommen und zwangsweise rasiert). Auch bewegen sich die sogenannten Nazarener in Bahnen, die viel kleinbürgerlicher und engherziger erscheinen als die der „Primitifs", und die letzten Endes, trotz der Menge ihrer Produktion, auch unfruchtbarer sind, als die gänzliche materielle Unproduktivität der Leute um Maurice Quaï. Denn diese hatten wenigstens große und bewegende Gedanken.

*

Auch blieben diese nicht ganz ohne Wirkung. Der junge Ingres gehörte zwar nicht zu ihrem engeren Kreise. Aber er war gleichzeitig mit ihnen im Atelier Davids, war erst Lieblingsschüler Davids, kam aber bald zu ihm in ein etwas distanziertes Verhältnis — zweifellos aus Gründen verschiedener Kunstanschauung. Er bezeichnet sich selbst später stets als einen Revolutionär gegenüber der Kunst Davids. Kurz, er muß jener „Primitifs"-Gruppe unter seinen Kollegen nahe gestanden haben; aber da er seiner ganzen Natur nach kein Schwärmer war, sondern eher einen etwas bourgeoisen Charakter hatte, konnte und wollte er die extremen Gesinnungen und mitunter etwas lauten Betätigungen jenes Kreises nicht mitmachen, wenn er auch die Prinzipien dieser Häretiker bis zu einem gewissen Grade billigte. Er bildete mit seinen Freunden Bartolini, dem Florentiner Bildhauer und dem Musiker und Musikhistoriker Fétis eine kleine Gruppe für sich, die sich von dem Ateliergetriebe absonderte und ausgesprochene archaisch-historisierende Tendenzen hatte (Fétis führte zum Beispiel als erster altfranzösische Musik in Paris ein). Manche Frühwerke von Ingres, die in jener Zeit entstanden, zeigen einen Charakter, der sie von der Schulauffassung des Davidschen Ateliers deutlich trennt und sich den abstrakten und archaischen Tendenzen der „Primitifs" außerordentlich nähert. Hierhin gehört eine kleinere Komposition, die in den neuesten Biographien wenig oder gar nicht beachtet worden ist, obgleich sie, an sich äußerst reizvoll, über den Zusammenhang Ingres' mit dem „Etrucisme", sowie über die Formation seines Kunstcharakters entscheidende Auskunft gibt. Eine Szene aus der Ilias: Venus von Diomed im Kampfe verletzt, besteigt klagend, die verwundete schmerzende Hand vor sich hinhaltend, den Streitwagen, der von Iris gelenkt und von dem herrlichen Viergespann gezogen, die Göttin zu den olympischen Gefilden führen soll. Mars in schimmernder Rüstung, vor den himmlischen Rennern sitzend, auf seinen Schild gestützt, einen toten Krieger zu seinen Füßen sieht sich mit scharfer Wendung des Kopfes nach seiner schönen, für das Kriegsgetümmel so denkbar ungeeigneten Schwester um. Leichte Wölkchen heben das Ganze aus irdischem Gewühle. Das Bildchen ist mit einer Frische, einem Charme, einer spielerischen Leichtigkeit gemalt, die über alles, was David und seine Schule in dieser Art leisten konnten, weit hinausgehen. Aber auch über Flaxman, der den ersten Teil der Episode, wie Iris die verletzte Göttin aus dem Getümmel herausgeleitet, in einer Umrißzeichnung gegeben hatte (vergleiche Roblot-Delondre Gazette des Beaux-Arts 8, 1912). Denn von der Zartheit, Geschmeidigkeit, Sensualität, mit der Ingres trotz der abstrakten Formung die Szene darstellt, ist bei Flaxman (den man allerdings nur nach dem Umrißstich von Piroli 1797 beurteilen kann) nichts zu spüren. Flaxman war übrigens zum Besuch des Musée Central 1803 oder 1804 in Paris, wollte als tugendhafter Puritaner von dem „Königsmörder" David nichts wissen, lobte aber um so mehr den jungen Ingres (was natürlich David kränkte). Es ist also auch eine direkte Beziehung Flaxmans zu Ingres erwiesen. Trotzdem aber hatte, scheint mir, die Kunst Flaxmans Ingres nichts Entscheidendes zu sagen. Es interessierte ihn der antikisierende-homerische Inhalt, er übernahm auch Einzelheiten und die lineare Reduktion auf den Umriß machte Eindruck auf ihn. Aber mindestens ebenso viel Einfluß übten auf ihn die Originale aus, die auch von den Primitifs so gepriesenen „etruskischen" Vasen und die archaischen Reliefs. Das sieht man auch deutlich in der „Venus



JULIUS PASCIN, MÄDCHEN IM LEHNSTUHL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE KNOEDLER, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

blessée". Dieser Archaismus, diese Abstraktion, diese antiklassische und auch antiklassizistische Raumlosigkeit charakterisieren Ingres' Jugendperiode, sie bilden mindestens die eine Komponente seiner Kunst, die ohne dies gar nicht zu verstehen ist. Es ist dies jener „gotische" Zug, der ihm immer wieder und wieder von seinen zeitgenössischen Kritikern zum Vorwurf gemacht wird, worüber sich der spätere italienische Ingres so außerordentlich aufregt. „Gotisch" bedeutete in der damaligen Nomenklatur nicht mehr direkt barbarisch, aber doch antiklassisch, primitiv im Sinne von Maurice Quaï und Genossen. Daher wandte man den Ausdruck nicht nur auf Mittelalterliches an, sondern auch auf Antikes, soweit es nicht „klassisch" erschien, sondern archaisch. In diesem Sinne konnte die damalige Kunstkritik auch von vielen Werken des jungen, aber selbst auch noch des reifen Ingres sagen, von seiner Thetis und Jupiter zum Beispiel, von vielen seiner Porträts, sie seien „gotisch" oder sie näherten sich „der Epoche der Geburt der Malerei" — also dem, was sich die Sekte der Primitiven aufs höchste ersehnte. Freilich, Ingres begnügt sich nicht hiermit, er geht nicht auf diesem Wege bis zu Ende; im Gegenteil, er versucht das Gotische und Primitive bei größerer Reife von sich abzuschütteln, wenn ihm dies auch — zum Glück — nicht ganz gelingt. Als ihm nach vielen Jahren dies Frühbild, die „Venus blessée", vor Augen kommt, hat er, wie Amaury-Duval erzählt, nur ein halb verlegenes Lächeln über diese Jugendsünde. Denn die andere Komponente seines Kunstwesens, die eigentlich klassische, der Raphaelismus, der ihn ebenfalls schon von Jugend an begleitete, durchdringt mehr und mehr seine Kunst — mitunter oder häufig in einem Grade, der schwer erträglich. Eigentlich gelingen ihm nur die Kunstwerke, nur da wird er fruchtbar, wo sein ursprünglicher Archaismus, seine Abstraktionsfähigkeit durchbricht und sich mit seinem erstaunlichen körperhaften „klassischen" Gefühl verbindet. Also da, wo er noch in — wenn auch in fernem — Zusammenhang steht mit jener Gruppe der jungen Leute um Maurice Quaï zur Zeit der Jahrhundertwende, die ebenso wie er gegen ihren Meister, gegen David und seinen Klassizismus oder gegen seine unzureichenden Versuche der Loslösung revoltierten. Was David selbst nicht gelang und nicht gelingen konnte, was die extremen „Primitifs" wenigstens in der Idee erfaßt hatten, aber nicht umsetzen konnten, das bildete Ingres — wenn auch sicher nicht ganz im Sinne von Maurice Quaï — zu einem Stil aus.

Es zeugt von der Armut unserer Terminologie, daß wir für so verschiedene, zum Teil sogar entgegengesetzte Richtungen, wie die von David und die von Ingres nur den einen Ausdruck haben: „Klassizismus". Die Umbruchstelle zwischen beiden ist deutlich durch jene halb oder ganz vergessene Sekte der „Primitifs" gewiesen.



MOISE KISLING, BILDNIS MADAME VAN LEER

AUSGESTELLT IN DER PRINATE COLLECTION, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



E. MAY UND C. H. RUDLOFF, SIEDELUNG RÖMERSTADT BEI FRANKFURT A. M.

DAS NEUE FRANKFURT

VON

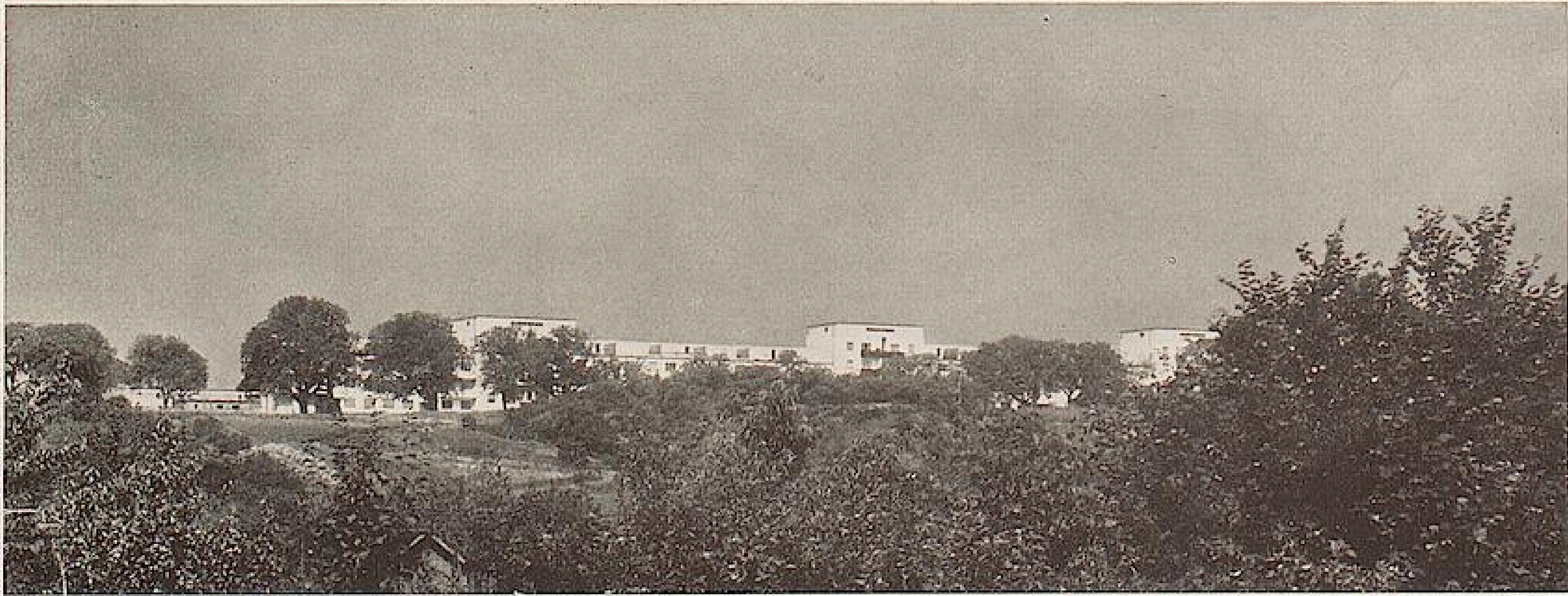
E. LUTHMER

Es gibt schön geschwungene Schalen aus russischen Hölzern, in denen man, vom Kern ausgehend, die Jahresringe des Stammes ablesen kann. So wie das Bild einer solchen Schale, leise ansteigend bis zum Rande der Taunusausläufer, vom Kern in immer weiteren Ringen nach Norden ausschwingend, baut sich am Mainufer das alte und neue Frankfurt auf. Und wie das Schicksal des Baumes, so kann man aus den aufeinanderfolgenden Ringen der Entwicklung die Schicksale dieser Stadt ablesen.

Im Kern das alte Frankfurt mit Sachsenhausen, umschlossen von dem ehemaligen Festungsgürtel, der, heute in Grünanlagen und Gärten verwandelt, noch deutlich sichtbar ist. Gedrängt erfüllt von geschichtlicher Erinnerung, ruht darin das Frankfurt des Mittelalters und der Renaissance, das barocke Frankfurt der Bundeszeit, das Frankfurt Goethes.

Enganschließend um den gesprengten Gürtel erstanden dann die bürgerlichen Wohnbauten aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.

Die große Expansion der Stadt, die dann einsetzt, trägt das Gesicht der wirtschaftlichen Entwicklung zwischen 1870 und 1914. Es ist kein schönes Gesicht und seine Züge erzählen von sozialer Trennung, Großmannssucht und falscher Prachtliebe. Es entstehen die Industrieviertel des



E. MAY UND C. H. RUDLOFF, SIEDELUNG BORNHEIMER HANG BEI FRANKFURT A. M.

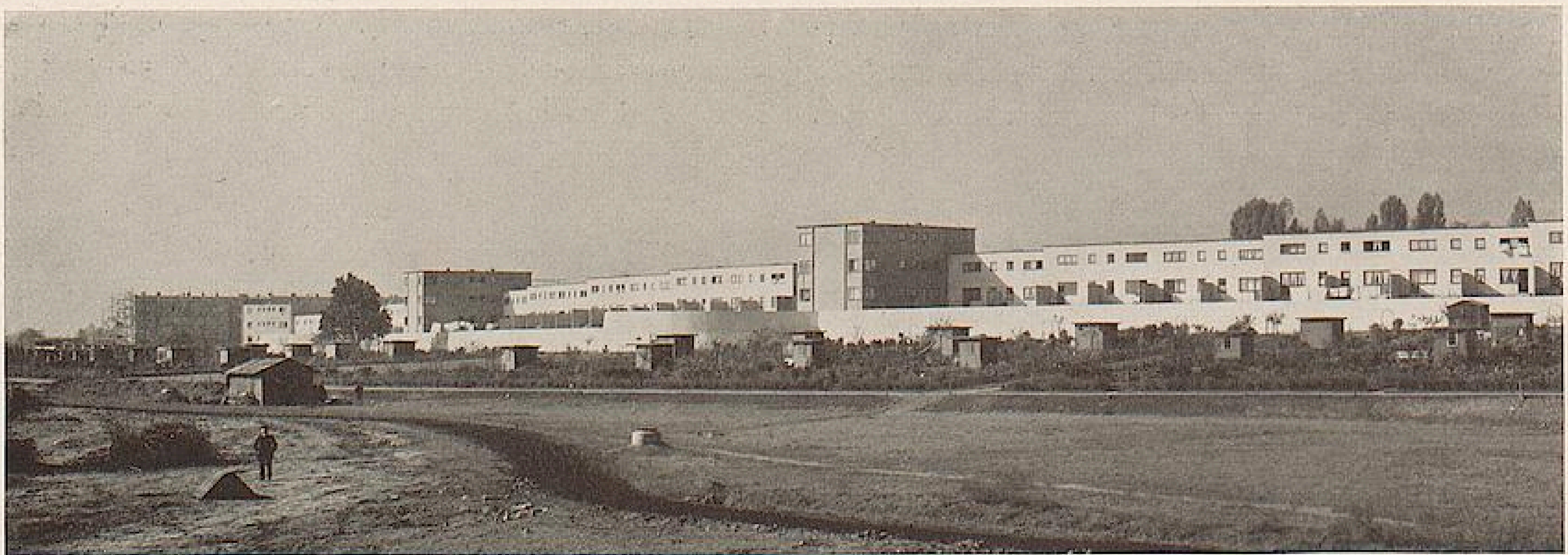
großen wirtschaftlichen Aufschwunges, die überreichen Wohnbauten der Industriefürsten, die trostlosen Mietskasernen der Arbeiterviertel.

Jahresringe des wirtschaftlichen Kampfes!

Schüchtern fingen gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts Einsichtige, vielfach geistige Arbeiter des bürgerlichen Mittelstandes, die sich nach einer gesunderen Wohnweise sehnten, an, sich auf billigerem Gelände der Peripherie kleine Eigenhäuser mit Gärten zu bauen. Auf dem leicht ansteigenden Außengelände, das im Norden und Osten nach Bergen und Eschersheim, im Westen und Süden nach Niederrad und Sachsenhausen hinzieht, entstanden zum erstenmal verstreute kleine Siedlungen mit Hilfe von städtischer Unterstützung auf dem Erbbauwege. Gleichzeitig machte die Industrie die ersten Versuche, durch Arbeitersiedlungen außerhalb der Innenstadt den Arbeitern menschenwürdigere Wohnmöglichkeit als bisher, im Freien und mit kleinen Gärten zu schaffen.

Das große „Halt" des Weltkrieges hat dann die Bautätigkeit gelähmt. Es kam die große Pause, vielleicht eine segensreiche Pause der Besinnung, denn schon fingen die Züge des Stadtbildes an, vom Kampf ums Dasein verwirrt und zerrissen auszusehen. Individualismus der privaten Bautätigkeit, Bodenspekulation und falsche Prachtliebe hatten allmählich ein unorganisches Häusergewirr entstehen lassen, ein allzu typisches Bild der sozialen Gesinnung vor 1914. Krause, gefährliche Jahresringe!

Die Notwendigkeit, nach Krieg und Zusammenbruch, nach jahrelangem Darniederliegen der Bautätigkeit, Tausenden von Menschen Wohnungen zu beschaffen, stellte, über das Zufällige der privaten Bautätigkeit hinweg, die Städte vor größte organisatorische und wirtschaftliche Bauaufgaben.



E. MAY UND C. H. RUDLOFF, SIEDELUNG RÖMERSTADT BEI FRANKFURT A. M.



E. MAY UND C. H. RUDLOFF, SIEDELUNG RÖMERSTADT BEI FRANKFURT A. M.



E. MAY UND E. KAUFMANN, SIEDELUNG PRAUNHEIM BEI FRANKFURT A. M.

Hier hat nun die Stadt Frankfurt, weit ausgreifend und ganz großen Stiles, ein imposantes Bauprogramm aufgestellt und zum großen Teile schon durchgeführt. Ein unzweideutiges Bekenntnis zur Zeit, klarster Ausdruck ihrer Forderungen!

Das Ziel für einen gesunden Volkswohnungsbau, der Flachbau mit Gartenland bei dem Hause, war, wegen der außerordentlich hohen Bodenpreise in der Nähe der Stadt, nur zu erreichen, wenn man von dem teuren Gelände entsprechend abrückte. Losgelöst von dem unorganischen Gewirr der Vorkriegsarchitektur, hat man zunächst einen weiten Grüngürtel um die Stadt gezogen, über den breite Ausfallstraßen zu den neuen „Trabantenstädten" hinausführen, die, rings um die Stadt gruppiert, neue erschwingliche und zugleich gesunde Wohnmöglichkeit schaffen. Der so entstandene unbebaute Grüngürtel gibt der Großstadt Atmungsmöglichkeit und soll zugleich als Siedlergebiet für Dauerpachtgärten der Kleingärtnereibetriebe weitgehendes Gelände für intensiven Obst- und Gemüsebau öffnen, hat also doppelte gesundheitliche Vorteile. Günstige Verkehrsverbindungen, wie Autobuslinien, elektrische Lokalbahnen, sowie Vorortzüge der Stadtbahn, vermitteln den Verkehr von den Trabantenstädten zur Zentralstadt. Doch sollen die losgelösten Wohnbezirke mit allen Einrichtungen ausgestattet werden, deren die Bewohner im täglichen Leben bedürfen. Läden und Schulen werden dort gebaut, Handwerker und freie Gewerbe angesiedelt und allmählich sollen lokale Arbeitsstätten in den Trabanten wenigstens einem Teile der dortigen Bevölkerung Gelegenheit geben, ihren Erwerb in unmittelbarer Nähe der Wohnung zu finden und so das städtische Verkehrsnetz zu entlasten.

Rund um Frankfurt, zum Teil auf altem Siedlungsgebiet der Römer, wie Praunheim und Römerstadt, zum Teil um das Gelände alter Hofsiedlungen gruppiert, sind nun diese neuen Frankfurter Wohnviertel als Ausdruck eines großen, einheitlichen Gestaltungswillens entstanden.

Schon aus wirtschaftlichen Gründen war die Zusammenfassung der Wohnungsbauten auf Großbaustellen geboten. Breite Verkehrsstraßen durchziehen die schmäleren Wohnstraßen, an der Rückseite verbinden breite Gartenflächen, die aufeinanderstoßen und so wiederum große Grünflächen ergeben, die Häuserreihen. Die Hauptaufschließungsstraßen sind im Sinne günstigster Belichtung in NS-Richtung orientiert. Nur dort, wo der Geländehang solcher Erschließung entgegenstand, wurden auch Ost-Weststraßen durchgeführt, dann aber bei der Grundrißgestaltung besonderer Wert auf Besonnung der Hauptwohnräume gelegt.

Licht, Luft und die Möglichkeit einfachster Bewirtschaftung, neben weitgehendster Typisierung der Bauelemente zur Erreichung einer wirtschaftlichen Tragbarkeit der Wohnung, das sind die Grundlagen, auf denen die Frankfurter Siedlungen erbaut wurden. Sie gliedern sich im einzelnen in Gruppen von Familienreihenhäusern im Flachbau, in denen jedoch die Möglichkeit vorhanden ist, im Oberstock eine kleine Einliegerwohnung zu vermieten, solange die Familie das ganze Haus noch nicht braucht, und in mehrstöckige Hochbauten. Bei den letzteren ist jetzt in den Kleinstwohnungen der „Außengangtyp" mehrfach zur



E. MAY UND C. H. RUDLOFF, SIEDELUNG BORNHEIMER HANG BEI FRANKFURT A. M.

Anwendung gebracht worden, mit nur zwei Treppenhäusern für etwa zehn Wohnungen.

Die Inneneinrichtung ist, zumal bei diesen Kleinstwohnungen, auf äußerste Raumausnutzung und leichteste Bewirtschaftung gestellt. Die Wohnung für das „Existenzminimum“ enthält bei den Gangwohnungen einen durchschnittlichen Wohnflächeninhalt von 46 qm, bei den Einfamilienkleinhäusern einen solchen von 50—70 qm. Heizung geschieht bei den Kleinhäusern meist durch Öfen, in den Gangwohnungen der Hochhäuser durch Fernzentralheizung. Jede Wohnung ist entweder mit Bad oder mit Duschraum ausgestattet. Die überall vertretene „Frankfurter Einbauküche“, ein ideales kleines Kochlaboratorium, gibt den Hausfrauen die Möglichkeit, die Arbeit des Kochens und Spülens mit dem denkbar geringsten Aufwand von Anstrengung, ja zum Teil im Sitzen zu verrichten. Ihre sachliche, bis ins letzte durchdachte Anordnung der Geräte erzieht übrigens nebenbei, genau so wie die ruhigen, einfachen und doch bis ins letzte durchdachten Wohnräume, den Menschen unwillkürlich zu klarem Denken und Organisieren. Der zuletzt erbaute Kleinstwohnungstyp enthält ferner Klappbetten, die, am Tage hinter einem Vorhang hochgeklappt, zwischen den Einbauschränken fast verschwinden und so — bei Öffnen einer leichtspielenden Schiebetür — zwischen dem Wohn- und Schlafzimmer je nach Bedarf einen größeren Wohnraum oder, bei geschlossener Tür, noch ein Spielzimmer für die Kinder entstehen lassen. Bei diesem Wohnungstyp mit Einbauküche, Betten und Wandschränken hat ein junges Ehepaar eigentlich nur noch Tisch und Stühle, eventuell einen Bücherschrank zu beschaffen.

Es wäre ganz falsch zu glauben, daß durch solche Typisierung der Geräte und Bauformen die Wohnung einförmig oder kahl wirken würde, oder gar verächtlich von der „Wohnmaschine“ zu reden. Abgesehen davon, daß ja doch jeder Bewohner seiner Behausung sofort den eigenen Stempel aufdrückt, sollte man sich doch einmal klar machen, daß noch zu keiner Epoche der Architekt so sehr seinen persönlichen subjektiven Stil zurückgestellt hat, um ganz und gar sorgend darin aufzugehen: „Wie schaffe ich den Menschen die größte Möglichkeit eines gesunden, praktischen und erschwinglichen und in jeder Weise befriedigenden Wohnens?“ Mag er auch früher in individueller Gestaltung persönliche künstlerische Wünsche des einzelnen befriedigt haben — allzu oft baute doch der Architekt nur seine eigene künstlerische Intuition auf — und der Mieter oder Besitzer hatte darin zu wohnen!

Darum drückt dieses neue Frankfurt, das sich in weitem Kranz dem Gelände folgend schön gestaffelt, oder zwischen Wiesen und Gärten gebettet, rings um die Stadt aufbaut, trotz seiner durchgeführten Typisierung keinerlei Einförmigkeit, keine Vergewaltigung des einzelnen aus, sondern vielmehr ein großes Dienen am Ganzen.

Diese seit 1925 neu angesetzten Jahresringe des Frankfurter Stadtbildes, von einem einheitlichen, starken Willen geschaffen, zeigen eine Gesinnung, die unserer Zeit Ehre macht und auf eine gedeihliche Weiterentwicklung des alten Stammes hoffen läßt.



AMENHOTEP, SOHN DES HAPU. GRANIT. UM 1400 VOR CHR. LEBENSGROSS

AUSTAUSCH ÄGYPTISCHER KUNSTWERKE

VON

HEDWIG FECHHEIMER

Die Leitung der Staatlichen Museen wurde vor eine schwierige Entscheidung gestellt. Die ägyptische Altertums-Verwaltung wünschte den im Jahre 1912 bei der Ausgrabung der Deutschen Orient-Gesellschaft in Tell-Amarna gefundenen Kopf der Königin Nofertete, der mit einer großen Zahl anderer Bildwerke dem Ausgräber Dr. James Simon zugeteilt war, im Austausch für Kairo zurückzuerhalten. Die Meisterwerke der Amarna-Kunst aus dem Atelier des Bildhauers Thutmosis, unter ihnen der herrliche Kopf Amenophis IV. und vier Bildnisse der Königin Nofertete, wurden von Dr. Simon dem Ägyptischen Museum in Berlin zuerst als Leihgabe, dann als Eigentum überwiesen. Unter den Köpfen der Königin sind der aus hartem braunen Stein und der in seiner ursprünglichen Farbigkeit erhaltene Kalksteinkopf die bedeutendsten. Die Popularität des letzten Bildnisses beruht zweifellos auf einer virtuosen Schaustellung des Psychologisch-Interessanten, wie man sie in der altägyptischen Kunst und vor dreiunddreißig Jahrhunderten nicht erwartet hätte. Hier ist die raffinierteste Verschmelzung formaler Gegensätze zur Tat geworden. Mit den großen Formen einer überlieferten Tektonik wird das Persönlich-Dekadente des Modells ausgesprochen. Fast ein Grenzfall plastischer Kunst ist der Versuch, die müde Grazilität dieses Königinnenantlitzes, die Vieldeutigkeit lionardesken Lächelns zu einer Bildkonzeption in Stein zu verdichten.



KALKSTEINSTATUE DES RANOFER
1,73 m HOCH. UM 2500 VOR CHR.

Durch den Austausch der Bildwerke erwirbt das Berliner Museum zunächst die lebensgroße Steinfigur des Hohenpriesters Ranofer, Werk eines Künstlers der Pyramidenzeit, um 2500 v. Chr. geschaffen.

Will man aufzeigen, was die Ägypter — diese ausschließlichen Bildhauer — in der Meisterschaft ihrer glücklichsten Stunden vermochten, so wird man auf diese Leistung hinweisen. Die Schöpfung einer ersten, ungebrochenen Blütezeit von Staat und Kunst, groß im Entwurf der zu höchster Formkraft gestrafften, den Rückenpfeiler überragender Menschenfigur. Figur und Pfeiler, Pfeiler und Standplatte: ein plastisches Gegenspiel von überwältigender Einfachheit und Größe. Die Menschengestalt dem Block, dem sie entmeißelt ist, unlösbar zugehörig und doch beschwingt durch den Vorstoß ihres freien Schreitens und den Blick ins Grenzenlose. Die Statue Ranofers bedeutet einen unvergleichlichen Gewinn für das Museum, das wohl reich an Reliefbildern aus der Pyramidenzeit ist, aber bisher nur Rundskulpturen kleinen Formates aus dieser Epoche besaß, die — überreich an Erfindung und Gelingen — als die strengste und beherrschteste Kunstzeit Ägyptens anzusehen ist.

Eine ebenso glückliche Erweiterung unserer Sammlungen bedeutet das zweite der angebotenen Bildwerke, die Statue des Amenhotep, Sohn des Hapu. Die lebensgroße Granitfigur in der hockenden Stellung des schreibenden Ägypters ist eine Leistung ersten Ranges aus der Zeit Amenophis III. um 1400 v. Chr. Hier ist eine bewegtere Formphantasie am Werk, die zwar den alten Kanon bewahrt (man vergleiche die Berliner Statue des Dersenez, die wiederum 1300 Jahre älter sein mag), doch — ihn auflockernd — im härtesten Stein mit wunderbarer Geschicklichkeit ein Neues sucht. Über der Struktur ist die Weichheit und Fülle des Gewebes, das Glänzen der Haut aufgespürt, sind die Gegensätze der harten stützenden und der weichen umhüllenden Materie gestaltet, ohne die strenge plastische Form zu zerstören, in der die ägytischen Künstler ihr Bestes gaben. Daß die Leiter der Museen auf das Angebot eines so günstigen Austausches eingingen, ist vom Standpunkt des deutschen Kunstbesitzes durchaus zu begrüßen.



KALKSTEINSTATUE DES RANOFER. DETAIL DES KOPFES UM 2500 VOR CHR.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC,
AUS DEN HISTOIRES NATURELLES. STEINDRUCK



C. PISSARRO, BILDNIS CÉZANNES
RADIERUNG

AUSGESTELLT IM STAATLICHEN KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

NEUERWERBUNGEN

Sowohl das Kupferstichkabinett stellt Neuerwerbungen aus als auch die Nationalgalerie (im ehemaligen Kronprinzenpalais). Im Kupferstichkabinett ist die Kontrolle schwierig, weil sich der Bestand in den Schränken befindet, weil die Ergänzungen darum nicht anschaulich mit dem schon Vorhandenen verglichen werden können. Es scheint aber, als wenn im allgemeinen gut gekauft worden ist. Die neuen Radierungen von Liebermann und Slevogt bereichern den Bestand jedenfalls, ebenso die Holzschnitte von Oberländer. Der Farbenholzschnitt Munchs vervollständigt eine ausgezeichnete Sammlung der Munchschen Graphik. Holzschnitte von Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff sind mit Gefühl für Qualität gewählt — was bei allen Dreien nötig ist. Einzelne Holzschnitte von Wilhelm Rudolf und Chr. Voll sind willkommen. Dagegen ist des Guten mit neuerworbenen Holzschnitten und Radierungen von Nolde zu viel getan. Diese Kunst ist zu unecht, als daß ihre Pflege sich rechtfertigte. Von Feininger gilt dasselbe; und auch Seehaus erscheint entbehrlich. Die Steindrucke von Käte Kollwitz wirken etwas gleichmäßig; die beiden lithographierten Selbstbildnisse von Barlach sind ein Gewinn. Auch die Blätter von Kubin. Unter den Arbeiten der Franzosen ragt Corots „Windstoß" (Steindruck) hervor. Besonders wichtig sind die radierten Blätter von Camille Pissarro. Das Kabinett füllt damit eine Lücke. Schön vertreten ist auch Lautrec. Überraschend kräftig sind zwei Steindrucke (Stadtlandschaften) von Utrillo. Umrißlithographien von Picasso verraten den Geist, fast möchte man sagen die List dieses experimentierfrohen Talents. Der Gesamteindruck ist günstig. Im Kupferstichkabinett gibt es weder Stillstand noch Hast.

Nur vielleicht etwas zu viel Korrektheit. Das ist eine altmodisch gewordene preußische Tugend. Sie verhindert in diesem Fall, daß das Kabinett kurzerhand auch den Erwerb französischer Zeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts an sich reißt. Sie werden in Berlin nirgends gesammelt. Das Kupferstichkabinett darf eigentlich nicht, und die Nationalgalerie will nicht. Ihr fehlt das Auge dafür und sie hat mit aktuelleren Dingen alle Hände voll zu tun.

Das beweist die Ausstellung der Neuerwerbungen im ehemaligen Kronprinzenpalais. Es ist nicht eine Erwerbung für die Nationalgalerie dabei, alles Neue gehört dem Kronprinzenpalais. Hier ist ein Vergleich mit dem Bestand möglich, wenn man auch nie recht weiß, was Besitz, was Leihgabe und was nur vorübergehend ausgestellt ist.

Beteiligt an den Neuerwerbungen sind drei Instanzen: das Kultusministerium mit seinem Fond zur Förderung der

bildenden Kunst, die „Freunde der Nationalgalerie“, und die Nationalgalerie selbst. Die der Nationalgalerie überwiesenen Ankäufe des Ministeriums füllen zwei Säle. Von den dort gezeigten Bildern kann man als bedingt galeriereif das Pariser Stadtbild von Maria Slavona und die Landschaft von Ahlers-Hestermann bezeichnen, weil beide Künstler kaum Besseres gemacht haben, besserer Leistungen auch wohl nicht fähig sind und weil beide doch verdienen, in die Nationalgalerie zu kommen. Auch über die beiden „Griechinnen“ von Marcks läßt sich reden, über das Stilleben von Hofer, das Däublerporträt von Dix und das Hindenburgporträt von Scharff. Die anderen haben schon Besseres gemacht oder es ist Besseres noch von ihnen zu erhoffen. In einer Ausstellung würden alle diese Bilder und Plastiken am Platz sein, als Neuerwerbungen für die Nationalgalerie ist das meiste abzulehnen. Wohin soll es führen, wenn so wahllos gekauft wird (oft doch wohl nur, um die Künstler wirtschaftlich zu unterstützen)! Es muß dahin führen, daß für die Depots gekauft wird, womit weder der Galerie, noch den Künstlern und dem Publikum gedient ist.

Den „Freunden der Nationalgalerie“, die sich 1929 zusammengetan haben, hätte man ein besseres Debüt gewünscht. Da ist ein Nebenwerk von Munch. Ganz gut, aber ungeeignet für eine Galerie, die von Munch nur erst die Schneeschaufler besitzt. Ein Bild von Feininger wirkt wie falsche Münze, von Dufy gibt es viel Persönlicheres und die figurenreiche Zeichnung von van Gogh ist mehr kurios als künstlerisch eindrucksvoll. Auch die beiden Bildchen des begabten Dilettanten vom Bodensee A. Dietrich sind nur Kuriosität. Das Abstraktum von Moholy-Nagy ist ein an-



ERNST LUDWIG KIRCHNER, KOPF EINER TÄNZERIN. HOLZSCHNITT
AUSGESTELLT IM STAATLICHEN KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

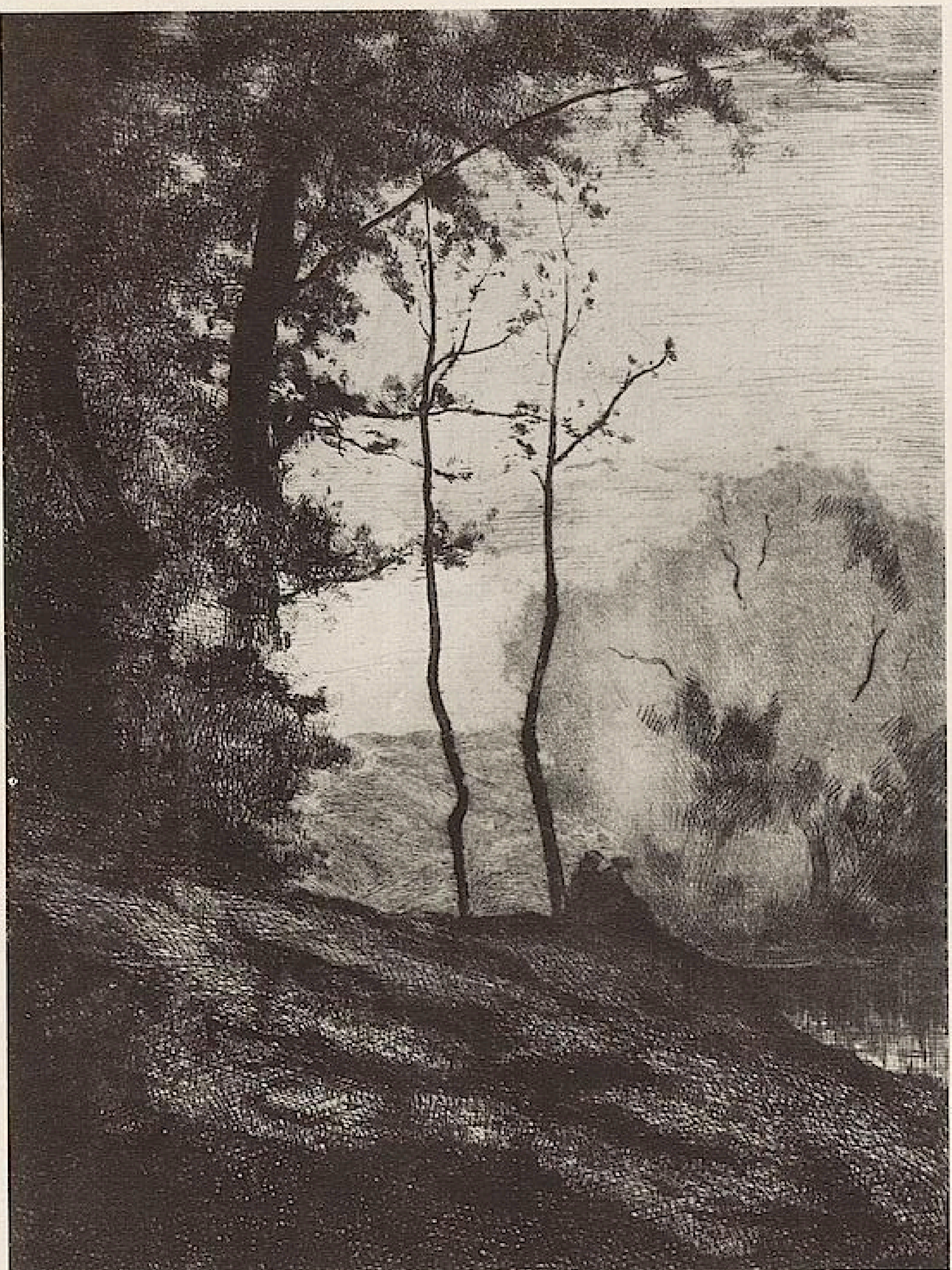


EDVARD MUNCH, FRAUEN AM MEERESUFER. FARBIGER HOLZSCHNITT

AUSGESTELLT IM STAATLICHEN KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

spruchsvolles Nichts, das Stilleben von Juan Gris eine geschmackvolle Spielerei. Bleibt als „Hauptwerk" das Stilleben von Picasso. In einer neu gegründeten Zeitschrift „Museum der Gegenwart" lobt Justi es über den grünen Klee (was heute nicht einmal mehr eine Metapher ist). In Paranthese: es ist ein neuer Brauch — von dem der Bruch mehr ehren würde als die Befolgung —, daß ein Museumsdirektor die durch seinen entscheidenden Einfluß erworbenen Werke mit tönenden Worten selbst lobt. Das „Werk ersten Ranges" von Picasso also ist ein Mandolinenstilleben in Braun, Blau, Schwarz und Weiß, das entschieden zu den schwächeren Formexperimenten des Spaniers gehört. Es ist nichts einzuwenden, daß Picasso gekauft wird; aber es schwingt nichts in diesem Bild, es sagt wenig über Picasso aus.

Unter den Ankäufen, für die die Galerie unmittelbar verantwortlich ist, könnte man vielleicht Kokoschkas Ananasstilleben, obwohl es allzustark nach Slevogt orientiert ist, den frühen Slevogt, die „Dächer" von Orlik, das Café von Xaver Fuhr, trotz seiner allzu graphischen Gesamthaltung, Marcs Rehe, Klees kleines Märchenbild und Kolbes Slevogtbüste akzeptieren. In einigen Fällen noch sehr zögernd. Alles andere ist als Ankauf verfehlt. Corinths große Darstellung „Ecce homo!" ist eines seiner schwächsten Spätbilder. Auch mit dem Bildnis steht es nicht besser. Das ist Akademie in einem krankhaften Auflösungsprozeß. Die Bilder erwecken Mitleid mit dem Künstler, der sie als kranker, sich gegen sein schweres Schicksal bäumender Mann malte: sie selbst sind krank. Bilder aber sind nicht dazu da, um menschliches Mitleid zu wecken. Zudem ist der späte Corinth überreichlich in der Galerie schon vertreten. Von Hofer sieht man hier drei weitere Bilder. Die Mädchen mit den Früchten sind gut in der Anspruchslosigkeit des kleinen Formats, das große Selbstbildnis ist verquält, das Damenbildnis etwas leer. Der Ankauf des Bildes



CAMILLE PISSARRO, AM UFER. RADIERUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



MAX SLEVOGT,
BILDNISRADIERUNG EMIL ORLIK

AUSGESTELLT IM STAATLICHEN KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN



CAMILLE COROT, DER WINDSTOSS. STEINDRUCK

AUSGESTELLT IM STAATLICHEN KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

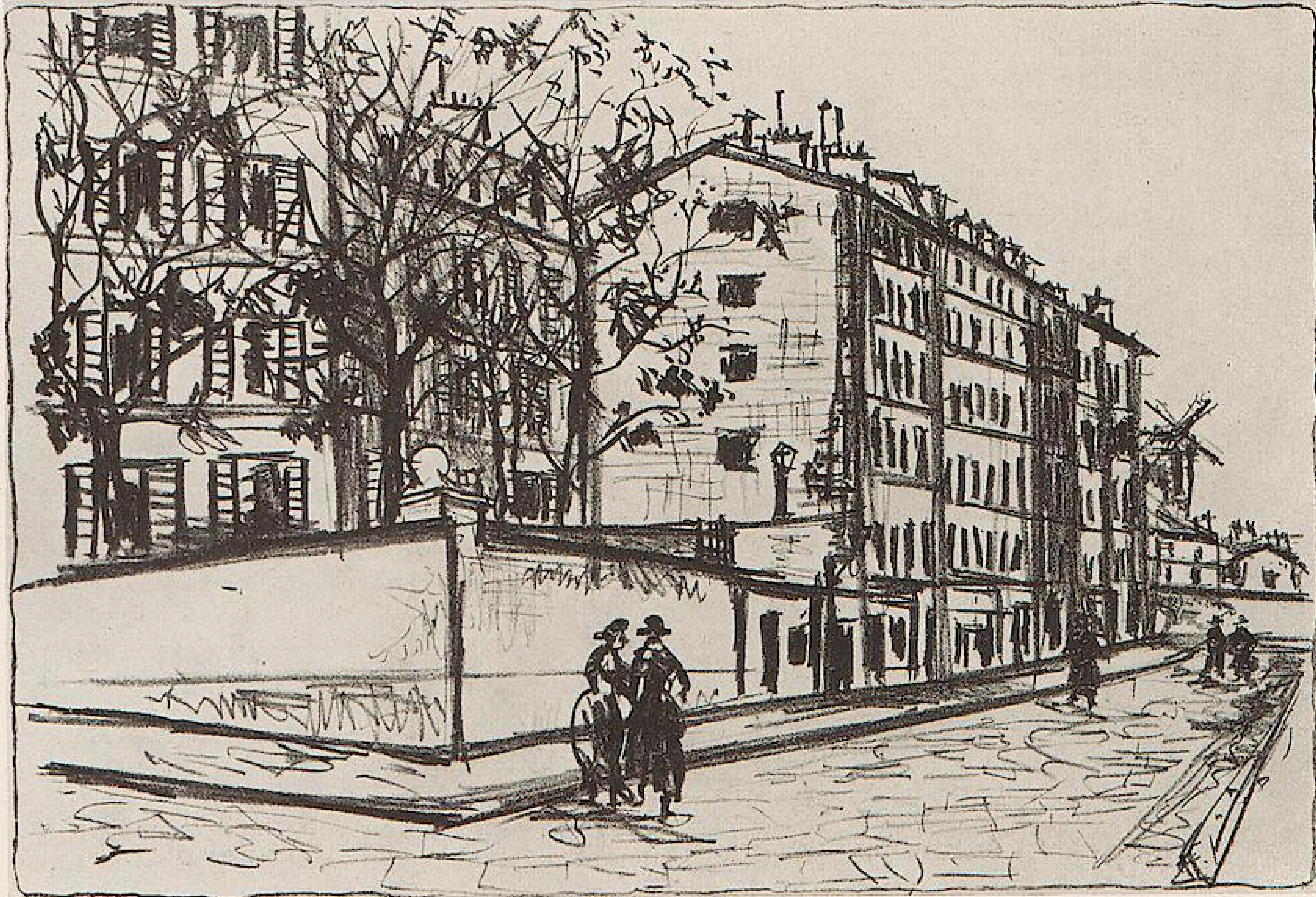
von Macke wäre nur aus Gründen der Pietät zu verstehen (er fiel im Kriege). Die Arbeit Kandinskys verlockt nicht einmal zur Diskussion. Dann kommt als ein „Hauptwerk" ein Bild von Nolde: „Christus und die Sünderin". Es ist das Produkt eines mystagogischen Dekorationsmalermeisters, einer unerfreulichen Sensationskoloristik. Alles darin ist Absicht, alles ist künstlich forciert, alles ist unecht. Es ist der Nolde-Ausstellung oben im zweiten Stock würdig, in der Gymnasiasten mit gequältem Ausdruck umherstehen und vor Verzweiflung fast weinen. Kunst dieser Art wirkt objektiv landverderbend.

Die Aufstellung der Werke in allen vier Sälen genügt billigen Ansprüchen. Die Wände sind endlich ordentlich hergerichtet worden — eine Sorgfalt, die oben den Bildern der Meister immer noch nicht gegönnt wird.

Ein Prinzip in der Art des Ankaufs wird nicht sichtbar, oder doch nur das eine, nach allem gerade Aktuellen zu greifen. Oben ist ein Kirchner-Saal mit elf Bildern, unten ist ein zwölftes Bild noch hinzu erworben. Mit Corinth ist es nicht anders. Und was die Galerie von Marc schon besitzt, sollte auch genügen. Unter den Ankäufen sind gleich vier Arbeiten von Hofer und drei von Scharff. Es regiert zugleich die Tendenz und der Zufall. Das Notwendige aber unterbleibt. Und so macht es jedes neue Jahr deutlicher, daß die Nationalgalerie dem Künstlerischen kaum noch zu retten ist. Und darum auch nicht der lebendigen Zukunft. Die Dinge sind völlig verfahren. In einem neuen, viel dringenderem Sinn gilt das Wort, womit ich mein Buch über die Nationalgalerie vor achtzehn Jahren schloß und das ein schneidiger Kunstpolitiker jetzt gegen mich ausnützen möchte: „Je mehr ein Museum wie die Nationalgalerie diesem edlen Zukunftswillen dient (es nämlich den Meistern der Vergangenheit gleich zu tun), je mehr dieses Nationalinstitut sich frei macht von der Untüchtigkeit, dem Vorurteil und den Sonderinteressen, die sich von allen Seiten herzudrängen, je bewußter es über seine Pforten schreibt: ‚Dem Lebendigen', um so mehr wird es zu einer Stätte fortschreitender Kultur, zu einer Pflanzschule des Talents und zum Kunstforum der heranwachsenden Jugend werden."

Hat es sich frei gemacht? Dient es dem wahrhaft und immer Lebendigen? Ach nein, es dient dem Ehrgeiz und dem Betrieb.

Karl Scheffler.



MAURICE UTRILLO, DIE STRASSE VON ORCHAMPT. STEINDRUCK

AUSGESTELLT IM STAATLICHEN KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

CAMILLE PISSARRO

(1830—1903)

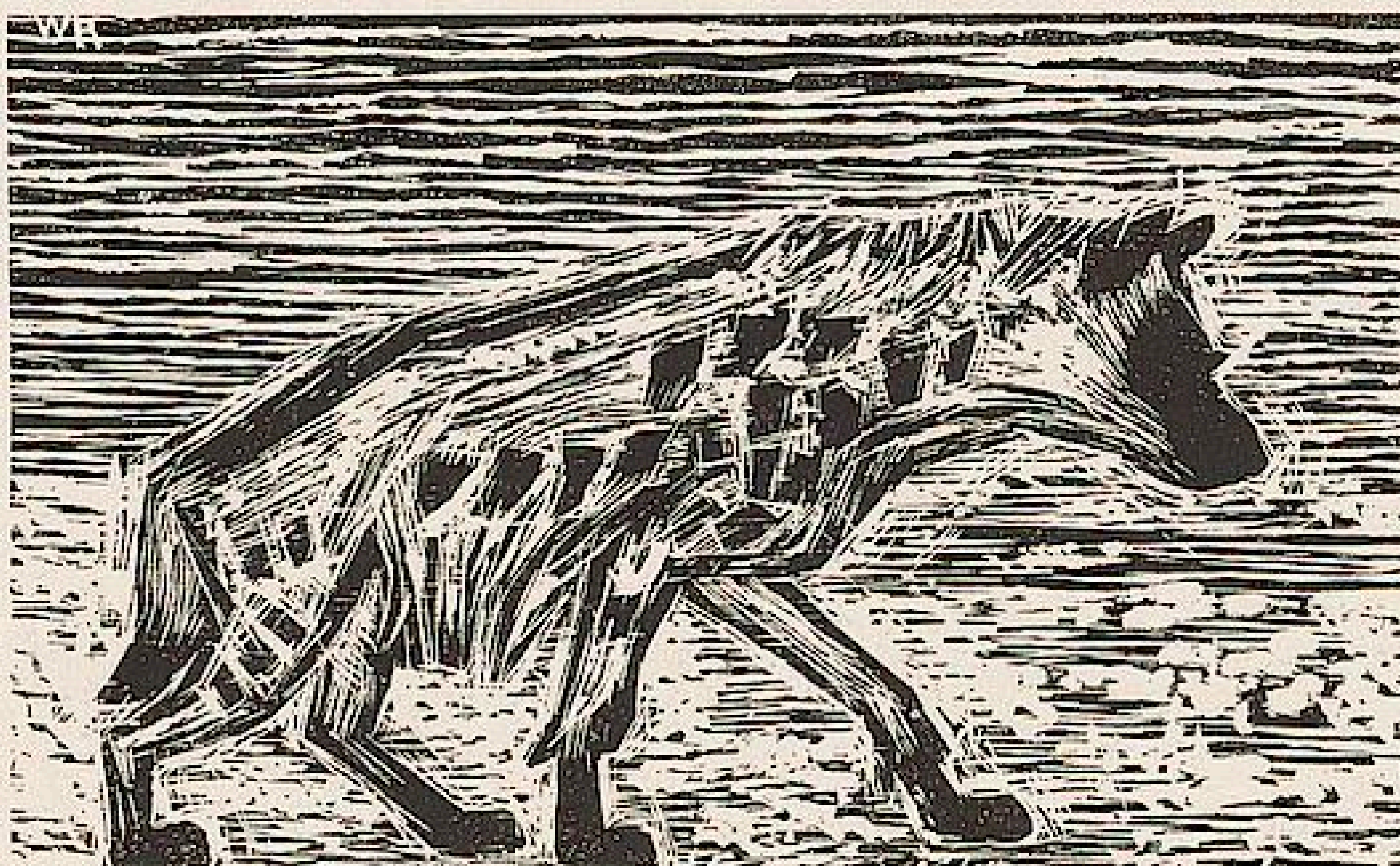
VON

HERMANN GANZ

Man hat Camille Pissarro angesichts der hundertsten Wiederkehr seiner Geburt in der ehemaligen Orangerie der Tuilerien eine Ausstellung bereitet, die sein Schaffen zwar nicht in vorbildlicher, aber doch zum erstenmal in denkbar eingehender Weise zeigt.

Die Ausstellung ist nur zu gründlich, und das tut dem Gesamteindruck Abbruch. Sie gewinnt aber insofern exemplarische Bedeutung, als sie das erste offizielle Fest darstellt, das der französische Staat dem Impressionismus weiht. Freilich ist dieser mit den Sammlungen Camondo und Caillebotte schon lange in die „maßgebenden" Pariser Galerien eingezogen, und Monets Seerosenzyklus hat es an demselben Ort, wo heute Pissarros Zentenarium gefeiert wird, vor Jahr und Tag zu einem eigenen Dach gebracht. Das offizielle Paris nahm aber gegenüber der letzten klassischen Epoche der französischen Malerei bisher eine Haltung ein, die trotz löblicher Anstrengungen überwiegend passiv, wenn nicht schlechthin negativ zu nennen ist.

„Notre Père à tous." So nannte van Gogh Pissarro, dem er menschlich zu Dank verpflichtet war. Tatsächlich ist Pissarro durchschnittlich ein Dezennium vor den übrigen Impressionisten auf die Welt gekommen — Sisley und Cézanne 1839, Monet 1840, Renoir, Berthe Morizot und Guillaumin 1841 —, er war sogar anderthalb Jahre älter als Manet, den man ja freilich nur bedingt den Impressionisten beigesellen darf. Da er aber verhältnismäßig spät zum Malen und zu einem geschlossenen Kontakt mit dem Bewußtsein seiner Zeit gelangte, schalten die Vorteile seines natürlichen Vorsprunges aus. Er hat Cézanne in Auvers s. O. der Freilichtspraxis zugeführt, auch hat er sichtbar auf die Anfänge Gauguins abgefärbt. Im Grund war er aber eher eine weiche, impressionable Natur, die selber allen mög-



WILHELM RUDOLPH, HYÄNE. HOLZSCHNITT

AUSGESTELLT IM STAATLICHEN KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

lichen Einflüssen offen stand. Das macht sein Oeuvre ungleich — so ungleich, wie man es bisher kaum je sah. Wie ausgewogen wirkt daneben Sisley, den Durand-Ruel gleichzeitig in einer großen Ausstellung vorführt — und darin waltet sicher kein Zufall: so trillerfrisch im einzelnen, im ganzen aber hört sich dieser Lerchenjubel bald etwas eintönig an. Man nennt die beiden oft im gleichen Atemzug. Mit einem gewissen Recht. Die divisionistische Farbenzerlegung ist ihr eigentlichstes Eigentum. Ihr wesenhafter Unterschied besteht darin, daß Sisley ausschließlich Lyriker gewesen ist, unter so vielen Lyrikern der Zeit der Lyriker par excellence, während Pissarro dazu noch etwas anderes war.



PAPLO PICASSO, MENSCHEN AM STRAND. STEINDRUCK

AUSGESTELLT IM STAATLICHEN KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Er setzte sich von Zeit zu Zeit, und in verändertem Zusammenhang, gewisse Aufgaben formaler Art. Dabei gewann er mitunter beinah einen großen Zug. Freilich nur scheinbar. Er täuscht gern auf den ersten Blick. Anfänglich lehnt er sich an Corot und an Courbet an, dann hellt er die Palette unter Manets Eindruck auf. Monet hilft ihm zu einem flockigen Auftrag. Und schließlich (ab 1887) hält er sich an den Pointillismus des ungleich jüngern Seurat, dessen Griffelkunst dafür — unendlich wertvoller als die in Frankreich überschätzte Malerei! — auf Pissarros feingliedrige Graphik zu beziehen ist. Leider sind rund fünfzehnhundert seiner früheren Werke im siebziger Krieg verloren gegangen oder zerstört worden. Man kann darum seine Entwicklung nur lückenhaft rekonstruieren. Gerade im eigentlichen Wachstum bleibt manches unklar. In den siebziger Jahren steht er auf der Höhe. Er verabschiedet mit Monet im Erlebnis Turners die Tonmalerei, malt wie Sisley zunächst ausnehmend schöne Winterbilder und analysiert die Farbe dann mit einer Aufmerksamkeit und konzentrierten Kraft, die in der bunten Fleckentechnik des Pointillismus nur mehr unter der Oberfläche spürbar ist. In späteren Städteschilderungen wird er wieder freier, und einige Lithographien finden gegen die Jahrhundertwende eine Gelassenheit, ja Größe, die an die Kohlezeichnungen des alten Degas mahnt.

Wir zählen Pissarro unter dem Eindruck seiner erschöpfenden Zentenarausstellung zur zweiten Garnitur, obwohl kein anderer in der modernen Kunst französisches Landleben überzeugender geschildert hat. Es spielen da schließlich Imponderabilien mit, die jeder nach seinem Hausgebrauch bezeichnen mag. Pissarros Lehrmeister Corot fand an jedem Ort die Komposition in der Vollkommenheit, die Meier-Gräfe eben nachgewiesen hat. Cézanne erzwang sich seinen klassisch anmutenden Bildorganismus durch einen unerhörten Tonrhythmus. Renoir fließt die letzte Harmonie im strömenden Reichtum seiner Phantasie von Gottes Gnaden zu. Pissarros Bilder und Blätter sind hingegen von der zufälligen Alltäglichkeit des Wirklichkeitsausschnitts nie frei. Hier offenbaren sich die Grenzen, die ihm, und dem Impressionismus selbst, gezogen sind. Doch tritt hier auf der andern Seite zugleich seine individuelle Eigenart im nationalen Zusammenhang zutage: Pissarro hat die ländliche Schönheit von dem sentimentalen Pathos befreit, das Millets Welt motivisch von der seinen trennt.



CAMILLE PISSARRO, SÜDFRANZÖSISCHE LANDSCHAFT

AUSGESTELLT IN DER EHEM. ORANGERIE DER TUILERIEN, PARIS. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

C. HOFSTEDE DE GROOT †

Der holländische Kunstforscher C. Hofstede de Groot ist im Haag gestorben. Ein methodisch aufbauender Kopf, hat er tief und weit unsere Kenntnis von der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts gefördert, durch vier Jahrzehnte mit gleichmäßiger Hartnäckigkeit tätig. Er hat an Bodes großem Werk über Rembrandts Gemälde mitgearbeitet, die Zeichnungen Rembrandts katalogisiert und in der neuen Ausgabe des Smith-Werkes die Bilder fast aller holländischen Meister mit der Tendenz auf Vollständigkeit verzeichnet. Auf Grund so umfassender Veröffentlichungen genoß er weithin und mit bestem Rechte den Ruf eines zuverlässigen Kenners. Stets bereit, sein Urteil zu fixieren, wurde er von dem Kunsthandel überaus stark in Anspruch genommen und bewegte sich auf dem schlüpfrigen Boden des Expertisenwesens steifnackig und aufrecht.

In Groningen geboren, in der Luft puritanischer Gelehrsamkeit aufgewachsen, studierte er Kunstgeschichte bei Anton Springer in Leipzig, leistete dann unter Bredius an der Haager Galerie Museumsdienst und verwaltete eine Weile das Kupferstichkabinett in Amsterdam. Wie aber seine spröde Geradheit sich dem Organismus schwer einfügte, entzog er sich in jungen Jahren jeder amtlichen Verpflichtung und führte eigenbrödlerisch das unabhängige Leben eines berufsmäßigen Gutachters.

Unter trockener Wissenschaftlichkeit verbarg er eine Liebe zur Kunst, die sich nicht poetisch oder geistreich äußerte, die ihn aber zum Sammler machte. Er brachte einen bedeutenden Besitz an holländischen Zeichnungen zusammen, dabei wohl mehr als hundert Blätter von Rembrandt, den er, wie verlautet, einem öffentlichen Institute seiner Heimat hinterlassen hat. Anspruchslos in seiner Lebensführung, mit rigoroser Genauigkeit darauf bedacht, zu erhalten, was ihm zukam, von strengen Grundsätzen gegen sich und gegen andere, war er als Sammler freigebig und gütig gegen jüngere Fachgenossen.

Er erlebte das typische Schicksal der „Kenner". Seine richtigen Urteile in ihrer unendlich großen Zahl sind allgemeines Gut geworden, die wenigen Irrtümer sein persönliches Eigentum geblieben. Ernstlich geirrt hat er nur einmal, in seinen späten Jahren, als er durch einen falschen „Frans Hals" getäuscht wurde. Damals gab er der Schadenfreude und Sensationsgier reichlich Nahrung, da er im Be-

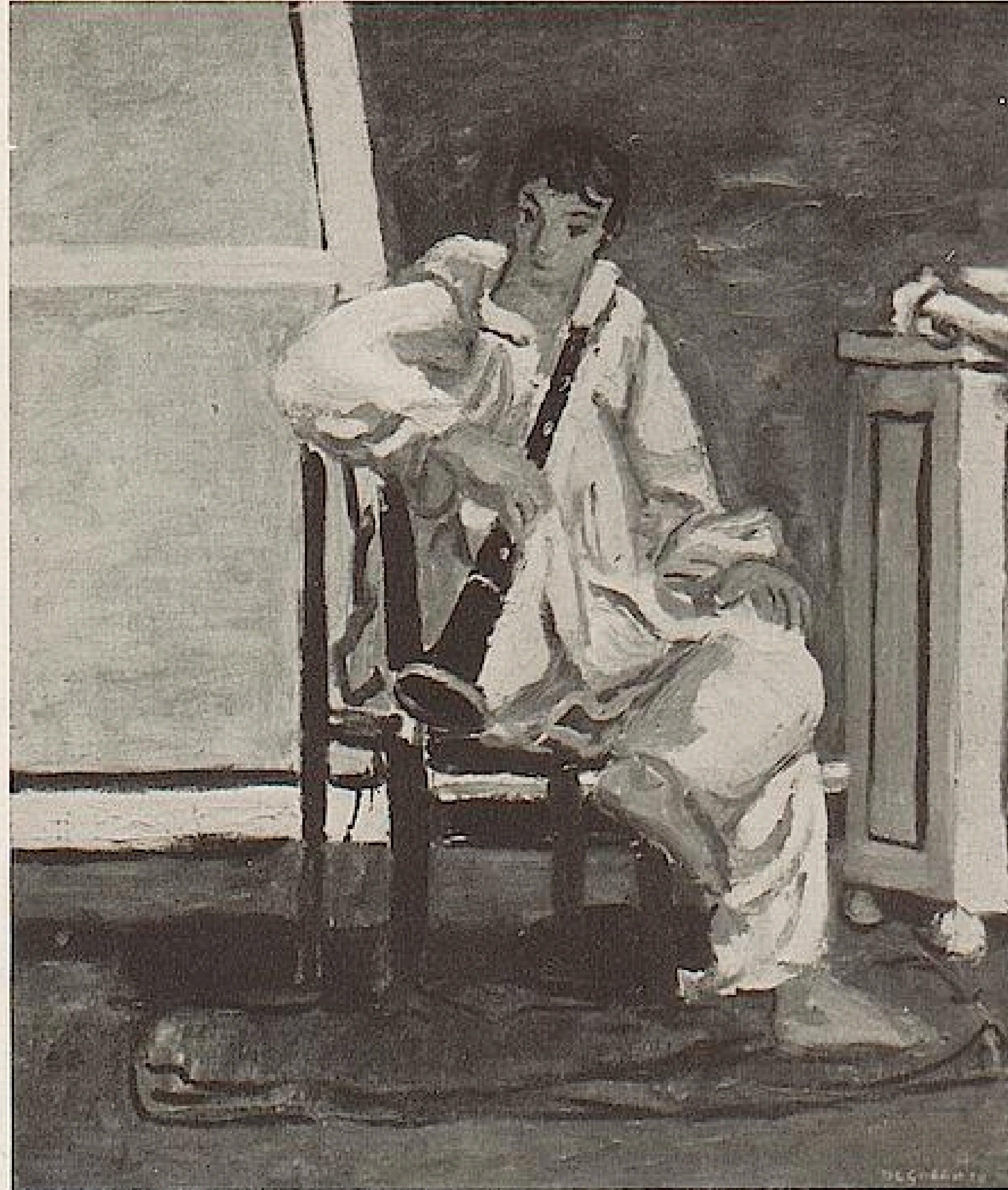
wußtsein seiner überlegenen Kennerschaft nicht Phantasie genug aufbrachte, sich selbst als das Opfer einer Täuschung zu betrachten, und geistig nicht mehr beweglich genug war, von dem falschen Weg abzubiegen.

Von dem einen Fall abgesehen, lag gerade seine Stärke in der unbeirrbaren Sicherheit der Überzeugung, und nun, da uns sein Urteil fehlt, wird man seiner gedenken als eines unbestechlichen Richters und seine produktive Leistung ihrem ganzen Umfange nach ermessen.

M. J. Friedländer.



JOACHIM KARSCH, KLEINE STEHENDE
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG NEUMANN & NIERENDORF



MAX GUHLER, MANN MIT KLARINETTE

AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN HANNOVER

ACHTUNDNEUNZIGSTE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG HANNOVER

Vor zwei Jahrzehnten, als die Secessionen in Blüte standen, galten die Kunstvereine als eine überholte, längst verstaubte Angelegenheit. Das hat sich gründlich geändert. Heute sind sie es allein, die sich den Luxus einer großen Ausstellung noch leisten können. Und wird eine solche Ausstellung mit so viel Umsicht und Sorgfalt aufgezogen, wie das bei der achtundneunzigsten großen Frühjahrsausstellung des Hannoverschen Kunstvereins der Fall ist, so kann man es im Interesse der Kunst als ein Glück bezeichnen, daß solche Institute noch existieren.

Der Erfolg, den die Ausstellung hat, ist durchaus wohlverdient. Es gibt nicht nur eine Reihe guter Werke zu sehen — vor allen Dingen ist eine Übersicht über das augenblickliche künstlerische Schaffen in Deutschland und in der Schweiz gegeben, wie man sie selbst in den Kunstzentren an einer Stelle kaum antreffen wird. Keine Richtung kann sich beklagen. An guten Beispielen läßt sich der Weg „von Paris bis nach Dessau“ verfolgen. Von den älteren Impressionisten wirken am stärksten: Slevogt, Leo von König, Hübner und Spiro, der erste mit ausgezeichneter Graphik. Dann folgen die Brückenleute: Abkehr von Frankreich, Abkehr vom neunzehnten Jahrhundert — bewußtes Zurückgreifen auf frühgotische Ziele, ja auf die Kunst ganz primitiver Völker. Es ist wohl kein Zufall, wenn die meisten der deutschen „Fauves“ mit frühen Werken erscheinen. Hier wirkt das jugendliche Temperament noch ungebrochen und verheißungsvoll. Die starke Landschaft von Kirchner (1912), der straffe Circus von Heckel (1920), der Junge mit den Fischen von Pechstein (dieser allerdings erst 1928 gemalt) sind Merksteine im Entwicklungsgang dieser Künstler. Sehr gut vertreten ist Otto Müller. Nachwuchs zeigt sich in Kaus und Herbig — auch der Düsseldorfer Gilles mit seinem starken Dreiklang: Rot Blau Grün gehört hierher.

Über das eindringliche Stilleben von Schmidt-Rottluff kommt man zu Hofer. Hofers Jazzband verrät nicht den Weg über Rom und Paris, zeigt aber seine eigensten Farben und

seinen zähen stillen, manchmal etwas trockenen Willen. Alemannisches Erbgut möchte man sagen. Roesch, Laves und Nay ringen mit Hoferschen Problemen.

Die Brückenleute — ihr Geburtsland ist Sachsen und merkwürdigerweise sind ihnen die drei Schleswiger: Barlach, Nolde und Rohlfs gewissermaßen verwandt — stehen im schärfsten Gegensatz zu dem Domkreis. Der Pfälzer Purrmann, der Hamburger Ahlers-Hestermann, der Westfale Peifer-Watenphul und Rudolf Großmann suchen von neuem Anschluß bei Paris, bei Matisse und geben reizvolle, besonders farblich kultivierte Arbeiten. Französische Malkultur verrät auch das Bildnis „Sauvage" von Walter Becker-Cassis.

Die Synthese von germanischem Geist und romanischer Sinnlichkeit vollzieht sich dann restlos in den beiden Schweizer Sälen, die zu den beglückendsten der ganzen Ausstellung gehören. Gesunde, fast robuste Sinnlichkeit bei Blanchet, spielerische Grazie mit heiterem Ernst bei Gubler, vollendete Grazie bei Barrand in dem kleinen Halbakt mit dem Strohhut, dekoratives Vermögen im besten Sinne bei Kohler — alles das streift nicht nur das moderne Frankreich, sondern es weist, was weit wichtiger ist, auf eine versteckte, aber noch immer lebendig empfundene Antike hin. Graeco-romanisch ist die Plastik von Geiser, an Idyllen von Gessner erinnert der Tänzer von Hubacher — alles atmet Tradition.

Tradition und damit fast immer Niveau hat auch die deutsche Plastik. Zwar gibt es hier bedenkliche Lücken — es fehlen Kolbe, Albiker, Scharff und Barlach (dieser hat zwei sehr schöne Zeichnungen geschickt) —, aber Jussuf Abbos stille Köpfe, Karschs reizende, sich drollig gebende Mädchen und Matarés stark stilisierte und doch so naturnahen Tierplastiken fallen verheißungsvoll auf. Auch Marcks sei hier genannt, ferner der Frankfurter Werner. Von Fiori ist die Fliehende da. Hallers drei Köpfe wirken mehr sinnlich nervös als statuarisch.

Das Bauhaus ist ungenügend vertreten. Als halb abstrakt eingestellte Künstler, etwa auf Braque oder Lurçat fußend, seien der originelle Xaver Fuhr, der Kölner Hörle und der Düsseldorfer Adler hervorgehoben.

Es wären noch manche zu nennen — Heß, Troendle, Crodel, Walser und viele andere. Der Katalog weist 432 Nummern auf. Trotz dieser Fülle hält die Ausstellung fast immer Niveau. Hannover ist als kunstinteressierte Stadt allmählich in den Vordergrund gerückt —, aber auch kunstschaffend verdient es Beachtung. Von den hannoverschen Künstlern seien Schwitters, Scheuernstuhl und Gleichmann genannt.

Seiffert-Wattenberg.



FR. AHLERS-HESTERMANN, DER SPRINGBRUNNEN

AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN HANNOVER



SEIFFERT-WATTENBERG, LIEGENDES MÄDCHEN
AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN HANNOVER



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die staatliche Kunstbibliothek unter Leitung ihres Direktors Curt Glaser zeigt in Gemeinschaft mit der Gesellschaft für ostasiatische Kunst und der deutsch-japanischen Gesellschaft im Lichthof des Kunstgewerbemuseums eine so reichhaltige als belehrende Ausstellung von Bildwerken und realen Dokumenten des japanischen Theaters. Es ist eine theatergeschichtliche Darbietung, wie sie so vollständig nicht leicht wieder kann zusammengebracht werden. Alle Seiten der japanischen Bühnenkunst werden erschöpfend dargetan in Modellen, Plänen, Masken, Gewändern, Perücken, Schminkgeräten und Bildern mancherlei Art. Einen großen Raum nimmt dabei der Niederschlag des japanischen Theaterlebens im Farbenholzschnitt ein. Von den frühen Blättern des Shunshô und Bunshô über Sharaku, Utamaro, Hokusai, die Toyokunis bis zur heutigen Wiederbelebung dieser alten graphischen Kunst ist die ganze Entwicklung in teilweise vorzüglichen Exemplaren ausgebreitet. Und diese Holzschnittfolge gibt zusammen mit einigen alten, erlesenen Tempel- und Nô-Masken dem Ganzen die besondere, die künstlerische Note. Eine eigene Wand gehört dem Meister des Schauspielerporträts Sharaku, der wohl als der größte Holzschnittkünstler überhaupt zu gelten hat. Er ist nicht ein Karikaturist, wie man manchmal glaubt, sondern ein mit lapidar-geschliffenen Ausdrucksmitteln bis zur äußersten Charakteristik vortreibender mächtiger Zeichner, dessen kompositorische Kraft und dessen Empfindlichkeit für Farb- und Valeurdifferenzen erstaunlich sind. — Deutlich wird in dieser Ausstellung, wie fest der Japaner zu seinen Traditionen steht, wie die Formen der mimischen Darstellung die gleichen geblieben sind, und die Typen der Dramen ihren Charakter von früh bis heute im wesentlichen bewahrt haben. Und beschämend deutlich wird unserem lärmenden Theatertreiben daran, was theatralische Kunst eigenlich sei, sein könne und müsse, um den ihr eigentümlichen Stil ganz zu erfüllen und ihre tiefe Symbolkraft wirkend lebendig zu machen. — Ein knapp gefaßter Führer gibt die nötige Anregung, Belehrung und Leitung durch diese vielfältig-interessante Schau. Emil Preetorius.

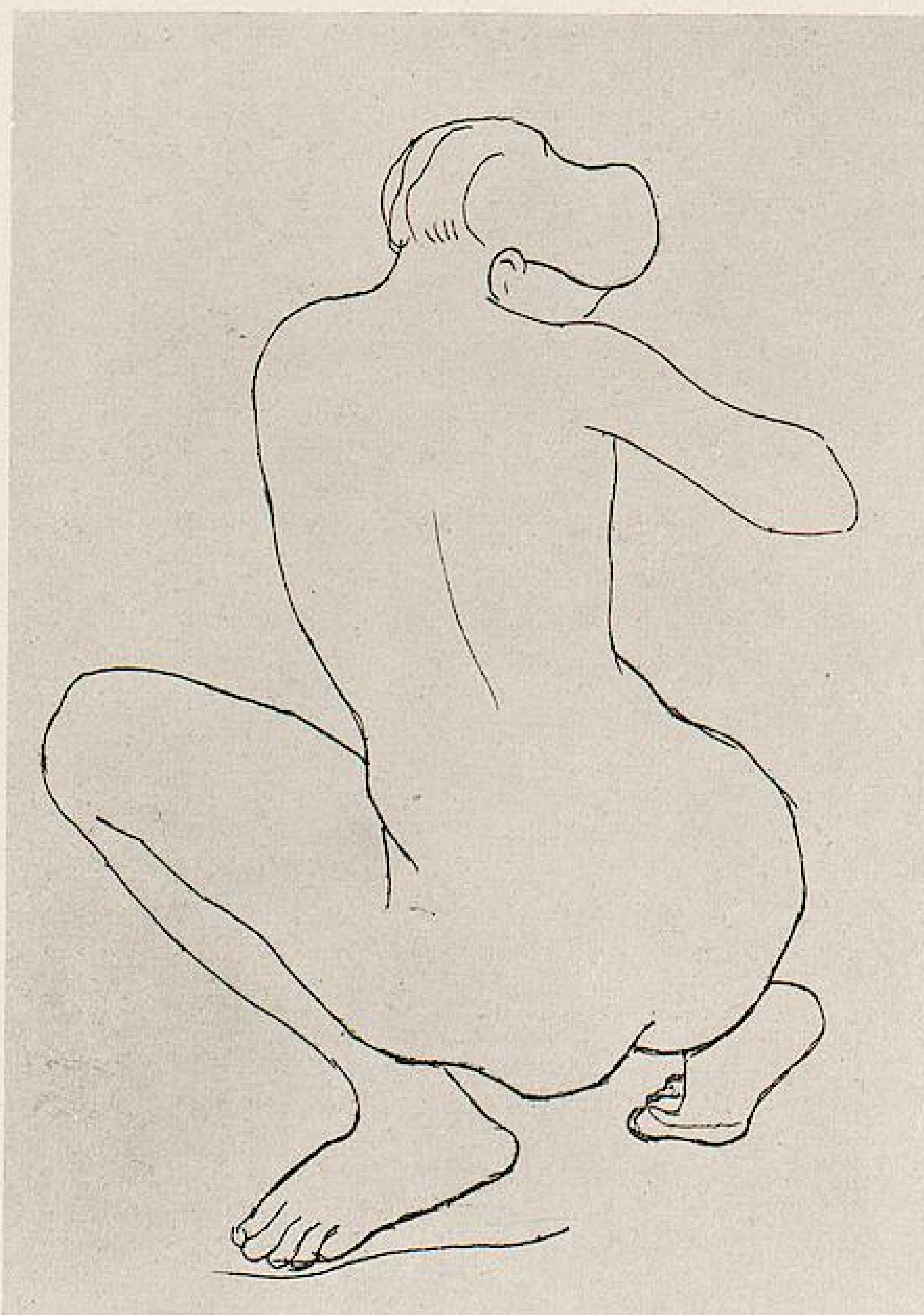
MÜNCHEN

Die Neue Pinakothek ehrte den im vergangenen Jahre verstorbenen Genremaler Mayr-Graz durch eine wohlgelungene Gedächtnis-Ausstellung. Der feinsinnige Künstler spielt in der Münchner Malergeschichte fast eine größere Rolle als ein von Leibl hochgeschätzter Freund, denn als Meisterschüler von Wilhelm Diez. Die Ausstellung erwies, daß man den Künstler nicht zu sehr in die Nähe Leibls rücken darf, daß er aber in seinen Werken der siebziger und achtziger Jahren verwandten Genremalern, vor allem Grützner, weit überlegen ist und daß Fortuny in Deutschland keinen verständnisvolleren Bewunderer und individuelleren Schüler gefunden hat als diesen Österreicher, dem Oberbayern zur zweiten Heimat geworden war. Die Bilder der neunziger Jahre enthüllen bereits alle möglichen Schwächen. Der Künstler wollte mit seiner Zeit gehen, ohne dies verwirklichen zu können.



AUGUSTE RODIN, WEIBLICHER AKT. AQUARELLIERTE ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



A. MAILLOL, HOCKENDE FRAU. STEINDRUCK

AUSGESTELLT IM STAATLICHEN KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Die städtische Galerie veranstaltete eine umfangreiche Ausstellung von Gemälden, Aquarellen und graphischen Arbeiten von Frans Masereel, die ihren starken Eindruck nicht verfehlte. Den Lesern dieser Zeitschrift brauche ich die Eigenart und Bedeutung dieses fruchtbaren Künstlers nicht erst vor Augen zu führen. Wenn Masereel auch als Maler in neuerer Zeit erhebliche Fortschritte gemacht hat, so bleibt er doch nach wie vor in erster Linie Graphiker. Seine eindrucksvollen Großstadtballaden könnten häufig auf manche Staffagefigur verzichten. Masereels Häuser und Hallen, Straßen und Interieurs sind unheimliche Lebewesen, sind in ihrer Art moderne Gegenstücke zu den romantischen, unwirklichen und doch so lebendigen Gebilden zerfallener Vergangenheit, die Kubin vor uns heraufbeschwört.

In der Staatsgalerie war für einige Wochen Manets frühes Meisterwerk „Der Bettelmusikant" als Leihgabe ausgestellt. Dieses Bild, das vor einigen Jahren unbegreiflicherweise aus der Wiener Staatsgalerie verkauft wurde und jetzt in englischen Privatbesitz übergegangen ist, hatte während seiner Münchener Ausstellung einen geradezu sensationellen Erfolg bei Künstlern wie bei dem großen Publikum. Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß die große Landschaft bei Auvers von van Gogh, die seit Jahren als Leihgabe die Staatsgalerie schmückte, seit kurzem in den Besitz des bayerischen Staates übergegangen ist.

A. L. M.

CHAGALLS FABELN

AUSSTELLUNG IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM

Es war ein guter Einfall des klugen, künstlerisch passionierten Vollard, als er den Russen Marc Chagall gewann, zu den Fabeln des Lafontaine hundert Aquarelle zu machen. Es wurde ein Treffer. Er hat damit Lafontaine einen Dienst erwiesen und auch Chagall. Denn dessen erzählfreudiges Talent entfaltet sich, wie sich zeigt, um so reicher und naiver, je sicherer es von einem Stoff geführt wird. Nie war Chagall so frei wie in dieser Abhängigkeit. Sonst wurde sein illustrativer Instinkt den Bildern oft verderblich; hier durfte es aus vollem Herzen Illustrator sein und damit sein Bestes geben. Die hundert Aquarelle sind ungleich; die Besten aber gehören zum Liebenswürdigsten, was die neueste Kunst noch hervorgebracht hat. Sie sind vor allem sehr märchenhaft. In einer ungesuchten Weise. Chagall konnte für diese dankbare Aufgabe alle Elemente des Volkskunstartigen, die in seinem Talent sind, mobilisieren und, so geführt, echte Formphantasie entwickeln. Die starke Übertragung der Form und vor allem auch der Farbe überzeugt dichterisch. Sehr anmutig ist, wie auch in diesem Fall eine Haupttugend bedeutender Illustratoren hervorgekehrt wird: der Stoff ist in einer reizenden Weise humoristisch genommen, er ist lachend verarbeitet. Das gibt den Aquarellen dieselbe Leichtigkeit, die die Fabeln haben. Dadurch ist es möglich geworden, auch den ganzen Expressionismus, die ganze transzendente Romantik der neueren Malerei mit einer gewissen überlegenen Ironie zu behandeln.

An der Schnur der Dichtung reihen sich reich und schön diese hundert Aquarelle zu einer Einheit. Schade ist nur, daß diese Aquarelle nicht zusammenbleiben können, daß sie kein Buch bilden, sondern Motive für Radierungen abgeben, die ihrerseits dann als Illustrationen zu Lafontaines Fabeln buchmäßig vereinigt werden sollen. Die Radierungen werden die Frische dieser Aquarelle kaum haben können.

K. Sch.

*

NEUES AUS AMERIKA

„Cubism 1910—1913" hieß eine Ausstellung, die de Hauke im April veranstaltete: Picasso, Braque, Gris, Leger, de la Fresnaye, Gleize, Metzinger, Villon und Marcoussis.

Im Museum of Modern Art in New York gab es im April eine Klee-Ausstellung. Der Kritiker Mc. Bride von „The Sun" schrieb über Klee, man könne sehen, daß er als Kubist geboren sei, es sei schwer, sich ihn als etwas anderes vorzustellen. „Und auf die Gefahr hin für paradox zu gelten: er ist gar nicht einmal ein Kubist. Er kümmert sich so wenig um strenge Formen, wie er sich um andere prosaische Tatsachen dieser Erde kümmert." Mc. Bride sagt, daß er bei keinem der abstrakten Künstler eine der Musik so nahe kommende Empfindung habe wie bei Klee. Im

Katalog wurden folgende biographische Notizen über Klee mitgeteilt: Klee ist 1879 als Sohn eines bayrischen Musiklehrers und einer Mutter südfranzösischer Herkunft geboren. Er lernte in München bei Knirr und bei Stuck, in Neapel zog ihn das Aquarium mehr an als die Antike. 1914 war er in Tunis. 1920 wurde er Lehrer am Bauhaus. 1928 stellte er zuerst in Paris aus. Unterstützt haben die Ausstellung J. B. Neumann und A. Flechtheim.

Das Metropolitan Museum veranstaltete eine Gedächtnisausstellung für den in Italien gestorbenen amerikanischen Maler Arthur B. Davies, der von vielen der große amerikanische Maler genannt wird. Ihm schwebten ähnliche Ziele vor wie Hans von Marées und Puvis de Chavannes.

Die „Grande Jatte" von Seurat ist von Fr. Clay Bartlett dem Art Institute von Chicago geschenkt worden. Ein französisches Gebot von 400000 Dollars soll ausgeschlagen worden sein. So berichtet die Evening Post.

Im Metropolitan Museum, New York, ist die Havemeyer Collection ausgestellt. Es sind dafür mehrere große Säle freigemacht, in denen die Sammlung bleibt, bis sie — im Herbst — der Galerie eingegliedert wird. Die Sammlung enthält 1943 Stücke. Sie umfaßt Werke der Kunst Ostasiens, antikes Kunstgewerbe, Werke des Mittelalters und — in der Hauptsache — neuere Bilder. Von Cézanne sind fünf Bilder vorhanden, von Corot zehn Gemälde, ausschließlich Figurenbilder, von Courbet sind zwanzig Werke da, von Daumier nur ein Bild und eine Zeichnung. Degas ist mit vierzehn Bildern, zweiundzwanzig Pastellen und sechzig Bronzen vertreten, Manet mit fünf Bildern, Monet mit fünf Werken und Renoir nur mit einem Bild. Man sieht sechs Bilder von Rembrandt, fünf von Goya, zwei von Greco; daneben Werke hohen Ranges von van der Goes, Frans Hals, Pieter de Hoogh, Poussin u. a. — Interessant sind die Preise, die Havemeyers bezahlt haben (das meiste ist von Durand-Ruel erworben): für Manets „Toten Christus" sind 17000 Dollars bezahlt worden, für die „Victorine als Espada" 15000 Dollars; für Degas' „Tanzstunde" wurden 7500 Dollars bezahlt, für die „Tänzerinnen an der Barre" dagegen der Auktionspreis von 98000 Dollars. Corots Figurenbilder kosteten zwischen 4000 und 24000 Dollars. Der Renoir („Am Seeufer"), der heute auf 100000 Dollars geschätzt wird, kostete 4000 Dollars. Alle Courbets, mit Ausnahme der „Frau mit dem Papagei" (die 12000 Dollars kostete), wurden mit weniger als 2000 Dollars bezahlt. Die Cézannes wurden meist von Vollard gekauft; die Preise sind nicht bekannt. Die berühmte „Ansicht von Toledo" von Greco wurde mit 14000 Dollars bezahlt. Auf die Impressionisten soll Mrs. Havemeyer durch Mary Cassat aufmerksam gemacht worden sein.

Das Detroit Institute of Art bereitet für den Mai eine große Rembrandt-Ausstellung vor. Es ist die zwölfte Leihausstellung alter Meister, die das Institut seit 1925 veranstaltet hat. Man rechnet mit sechzig Bildern.

Die Balzac-Galleries zeigten im März und April achtundvierzig Zeichnungen und Aquarelle von Constantin Guys.

Die Galerie Weyhe bereitet eine Ausstellung von Arbeiten George Grosz' vor.

Dr. Hermann Post (New York).



WANDTEPPICH, ESTHER UND AHASVER. BRÜSSEL, UM 1500. SAMMLUNG FIGDOR, VERSTEIGERUNG DURCH P. CASSIRER, ARTARIA UND GLÜCKSELIG IM JUNI IN WIEN

BERLINER AUSSTELLUNGEN

In der Galerie Casper stellten sich zwei junge Maler vor. Über die Bilder von Kurt Werth würde man hinwegsehen, wenn nicht ein Bild, eine kleine deutsche Landschaft aufmerken ließe. Hier ist ein Keim, der etwas verspricht. Grete Kroch-Frischmann entwickelt in ihren besten Bildern in ungezierter Weise eine gewisse geistvolle Delikatesse der Malerei. Doch ist auch hier noch alles im Werden. Die zweite Begegnung wird aufschlußreicher sein.

Im Architektenhaus zeigte Walter Gropius Zeichnungen, Photographien ausgeführter Bauten und Modelle. Gropius gehört durchaus zum Typus der heute weit verbreiteten Bauingenieure, er denkt konstruktiv, nicht künstlerisch. Und das Konstruktive denkt er grundsätzlich. Seine Bauten, Modelle und Entwürfe zeigen das Bestreben, die Baukunst in gewisser Weise überflüssig zu machen, sie durch ein Abstraktum aus Stahl, Glas, Beton, geraden Linien und glatten Flächen zu ersetzen. Er versteht es „führend" zu sein bei einem merkwürdigen Mangel an Originalität.

Bei Bruno Cassirer ist eine sehr schöne Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen Th. Th. Heines eröffnet. Wir haben kürzlich hier dargelegt, wie hoch wir Heine als Zeichner schätzen. Diese Ausstellung steigert die Schätzung noch. Wir werden im nächsten Heft noch etwas darüber sagen.

K. Sch.



WANDTEPPICH, GERICHTSSZENE. TOURNAI, MITTE DES 15. JAHRHUNDERTS



WANDTEPPICH, 15. JAHRHUNDERT

SAMMLUNG FIGDOR, VERSTEIGERUNG DURCH PAUL CASSIRER, ARTARIA UND GLÜCKSELIG IM JUNI IN WIEN

GEBURTSTAGE

Des fünfzigsten Geburtstags Wilhelm Waetzoldts ist in der Tagespresse ausführlich gedacht worden. Waetzoldt hat das seltene Glück, daß seiner großen Arbeitskraft, seiner ordnenden Klugheit die großen Aufgaben schon auf der Höhe des Lebens gestellt werden. Darüber mehr zu sagen wird in wenigen Monaten möglich sein, wenn die neuen Berliner Museen eröffnet werden.

Fünfzig Jahre alt wird auch Hans Börger, der Bearbeiter der Abteilung für Skulpturen, Münzen und Medaillen in der Hamburger Kunsthalle, der uns, ebenso wie Waetzoldt, ein wertvoller Mitarbeiter ist. Die Leser kennen Börger als einen Archäologen, der Sinnlichkeit der Anschauung mit großen Kenntnissen verbindet und der auch lebendige Beziehungen zur Kunst der Gegenwart hat. Ausgezeichnet ist, was er über antike Münzen und Medaillen geschrieben hat, vortrefflich sind seine „Kleinen Führer" durch die Kunsthalle, und vorbildlich sind die Beschreibungen von Reisen in Griechenland, Sizilien usw. Altertum und Gegenwart sind Hans Börger nicht Gegensätze. Weil er immer vom Leben ausgeht.

Ein dritter Mitarbeiter dieser Blätter, der fünfzig Jahre alt wurde, ist Hans Tietze in Wien. Sein Wirken hat nicht nur für Wien etwas bedeutet, sondern für ganz Deutschland. Er ist in Wien und auch wohl sonst ein viel angefeindeter Mann. Was als Symptom dafür genommen werden darf, daß er ein Mann ist, der etwas will und etwas durchzusetzen versteht. Irrtümer vorbehalten natürlich; aber wer nie das Wagnis des Irrtums auf sich nimmt, wird nie etwas zustande bringen.

Auch Hans Purrmann ist im April fünfzig Jahre alt geworden. Auf ihn darf man bei dieser Gelegenheit das biblische Wort anwenden, daß er mit seinem Pfunde gut gewuchert hat. Abgesehen von dem, was er als Maler ist (das ist in diesen Heften ja verschiedene Male gesagt worden), ist noch jeder Künstler und Kunstfreund, der mit seiner Kunst oder mit ihm persönlich in Berührung gekommen ist, bereichert, aufgeklärt und mit neuen Ansichten über längst bekannte Dinge weggegangen. Man darf Purrmann insofern als den besten Matisse-Schüler bezeichnen, als auch sein Wesen die merkwürdige Eigenschaft hat, korrigierend, kontrollierend, versachlichend und reinigend zu wirken. Talent, Geist und Gewissen haben in dieser Natur ein seltenes Bündnis geschlossen.

Die siebzig Jahre des Belgiers James Ensor wollen wir zum Schluß nur eben registrieren. Sie gehören im wesentlichen schon der Geschichte der Kunst an.

Den siebzigjährigen Philipp Franck, den früh nach Berlin übersiedelten Frankfurter, den verdienstvollen Leiter der

Berliner Kunstschule, den Mitbegründer der Berliner Secession, das rege tätige Mitglied der Akademie, ehrte die Akademie durch eine Ausstellung seiner Aquarelle. Max Liebermann hob in seiner Ansprache mit Recht den Charakter des Liebenswürdigen hervor. Man spürt es im Betrachten, wie glücklich der Maler ist, wenn er vor der Natur sitzt und still vor sich hinschafft. Ist auch alles wenig übertragen gegeben, so erzeugt die Gesamtheit der Arbeiten doch ein Gefühl reiner Achtung vor einem fleißig und liebevoll vor der Natur verbrachten Malerleben. K. Sch.



MADONNA, FRANKREICH
ALABASTER. UM 1320



HL. SEBASTIAN. SÜDDEUTSCH
HOLZ. 15. JAHRHUNDERT



MADONNA, ÖSTERREICH
STEIN. UM 1380

AUS DEM BESITZ EINES WIENER SAMMLERS. VERSTEIGERUNG DURCH H. BALL, C. G. BOERNER UND P. GRAUPE AM 12. MAI IN BERLIN

VERSTEIGERUNGEN IM MAI UND JUNI

Die deutschen Versteigerungen im Mai stehen im Zeichen der Graphik. Vom 6. bis 9. Mai bringt C. G. Boerner in Leipzig eine rund 1800 Nummern umfassende Sammlung von Kupferstichen des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts auf den Markt, deren Hauptstücke Dubletten der staatlichen russischen Museen darstellen. Hier wird vor allem ein aus dem Besitz des Rembrandtforschers Rovinski stammendes Rembrandt-Werk ausgebreitet, wie es in den letzten Jahren nicht mehr in solchem Umfang und in so außergewöhnlicher Qualität angeboten wurde. Das begehrteste Spitzenstück bildet ohne Zweifel ein prachtvoller Abdruck des zweiten Zustandes des Hundertguldenblattes von unversehrtester Erhaltung. Daneben sind sämtliche Meister des Kupferstichs mit zum Teil unikalen und seltenen Blättern vertreten.

Anschließend an die Kupferstiche versteigert Boerner am 9. und 10. Mai die Handzeichnungen der Sammlungen Dr. Gaa-Mannheim und Geheimrat Ehlers-Göttingen. Enthält die erste vorwiegend niederländische Blätter des siebzehnten Jahrhunderts, so umfaßt die Sammlung Ehlers, die wie die kürzlich veräußerte Sammlung Vieweg in ihrem Grundstock auf den reichen Campeschen Besitz zurückgeht, vor allem frühe italienische, schweizerische und französische Handzeichnungen.

Eine andere Handzeichnungssammlung aus Wiener Privatbesitz, die Kostbarkeiten allerersten Ranges umfaßt, gelangt am 12. Mai in Berlin durch Boerner und Paul Graupe zur Versteigerung. Es handelt sich um etwa hundertundsechzig Blätter, unter denen als Hauptstücke eine frühe Silberstiftzeichnung auf rotem Grund von Raffael, ein großer männlicher Kopf von Domenico Ghirlandajo, ein Doppelblatt von Filippino Lippi, eine Heiligenfigur von Perugino und ein Hieronymus von Pinturicchio hervorragen. Von nordischen Meistern seien genannt ein Mönchskopf von Hans Holbein dem Älteren, eine interessante frühe Landschaftszeichnung von Cranach sowie mehrere Blätter von Urs Graf, Wolf Huber, Manuel Deutsch, Schäufelein und anderen. Das wertvollste frühniederländische Werk ist eine dem Jan van Eyck nahestehende Apostelfigur.

Um diesen Kern der Sammlung hatte der Besitzer mit Verständnis und Geschmack eine Anzahl von Gemälden und Skulpturen vereinigt. Aus romanischer Zeit ein nordfranzösischer Kruzifix um 1200 und eine kleine Veroneser Madonnenstatuette um 1220, die in enger Beziehung zu der Sitzmadonna des Kaiser-Friedrich-Museums und einigen anderen verwandten Stücken in Spalato und Brüssel steht. Werke der reifen Hochgotik sind die französische Alabastermadonna des vierzehnten Jahrhunderts und eine unendlich reizvolle stehende Muttergottes aus der Wiener Werkstatt der berühmten Krumauer-Madonna, während die Spätgotik durch den nervösen und wundervoll erhaltenen Heiligen Sebastian, wohl oberrheinisch, repräsentiert wird. Zwischen

diesen wenigen Stücken eingereiht sind einige Perlen der Malerei, wie das Triptychon von Joos van Cleve und Barthel Bruyn dem Älteren, eine „Versammlung der Heiligen“ von Springinklee, ein jüngstes Gericht vom Meister des Marienlebens und eine kleine, intime Tafel von Aelbert Bouts. Dazu kommt eine ausgewählte Sammlung von Buchminiaturen, deren bedeutendstes Stück der Heilige Hieronymus von Cosimo Tura aus der Sammlung Beckerath bildet, und eine Anzahl italienischer Plaketten, darunter vier besonders wertvolle Stücke von Pisanello.

*

Von dem ersten Teil der Sammlung Figdor bringen nunmehr Paul Cassirer, Artaria und Glückselig in Wien in einer mehrtägigen Juniauktion die Möbel und Textilien zum Verkauf. Wenngleich die dadurch notwendig werdende Zerreißung dieser genialen Schöpfung von persönlichstem Reiz in einzelne sachlich gegliederte Gruppen das Wesentliche der Sammlung, die höchstens in der ehemaligen Sammlung Spitzer ein Gegenstück besitzt, verloren geht, so überrascht doch gerade hier die Besonderheit, der außerordentliche künstlerische, historische und kulturgeschichtliche Wert des Einzelstücks, das in den museumartig überfüllten Räumen des unvergeßlichen Sammlers an Eigenwert verlor. Es ist beinahe unmöglich, aus den etwa tausend Nummern dieser ersten Versteigerung einzelne Dinge herauszugreifen. Unter den Möbeln finden eine einzigartige Vertretung die Sitzmöbel, deren gesamte Entwicklung von den mittelalterlichen, zum Teil noch aus der Antike stammenden Stuhlformen bis zum Barock lückenlos vorgeführt wird. Eines der berühmtesten Stücke bildet der einfache, nach Familientradition von Benedetto da Majano entworfene Strozzi-Schemel von etwa 1490, der ein absolutes Unikum darstellt. Unter den übrigen Möbeln nennen wir die mittelitalienische Brauttruhe der Isotta da Rimini von 1460 oder den kostbaren gotischen Schrank des fünfzehnten Jahrhunderts aus Flandern.

Die zweite Hauptgruppe bilden die Textilien und Wandteppiche. Neben herrlichen frühen orientalischen Teppichen des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts, neben Samten und Seidenstoffen, Stickereien und Spitzen sind es vor allem die gotischen Bildteppiche, die den Wert dieser Abteilung bestimmen. Erinnert sei nur an den großen Wandteppich mit Darstellung einer Gerichtsszene, eine Tournaier Arbeit aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, den Brüsseler Teppich mit Darstellung von Esther und Ahasver um 1500, den Schweizer Wandbehang mit Darstellung wilder Leute und Tiere aus dem Kloster Bruch bei Luzern oder den elsässischen Bildteppich mit Szene aus dem „Busant“. — Während die Gemälde und die Freiplastik erst im Herbst in Berlin zur Versteigerung gelangen, werden in Wien ferner noch die wichtigen Bestände an Blei- und Zinnwerken des Mittelalters und der Renaissance, an Goldschmiedearbeiten aus Silber, Kupfer und Bronze sowie die kirchlichen Geräte ausgeboten, deren Interesse, den besonderen Intentionen des Sammlers entsprechend, vielfach auf kulturgeschichtlichem Gebiete liegt.

W. R. D.



OTTO HERBIG, KNABE MIT BLEISOLDATEN. AUSGEZEICHNET IN HANNOVER MIT DEM N. N.-PREIS



R. M. WERNER, KOPF EINES BILDHAUERS AUSGEZEICHNET IN HANNOVER MIT DEM TRAMM-PREIS DES KUNSTVEREINS



WALTEK BECKER, BILDNIS DES DICHTERS SAUVAGE. IN HANNOVER AUSGEZEICHNET MIT DEM PREIS DER FIRMA GÜNTHER WAGNER

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. APRIL, AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



EL GRECO, ANSICHT VON TOLEDO

SAMMLUNG H. O. HAVEMEYER, NEW YORK. VOR KURZEM ÜBERWIESEN AN DAS METROPOLITAN MUSEUM



MODIGLIANI

VON

ADOLPHE BASLER

Ich habe Amadeo Modigliani im Jahre 1907 kennen gelernt. Er war ein sehr schöner junger Mann, von jener männlichen Schönheit, die man in Bellinis Bildnissen bewundert. Kürzlich aus Livorno, seiner Heimatstadt, angekommen, hatte er sich auf der Butte Montmartre niedergelassen, wo er sehr rasch populär wurde. Man sah ihn bald bei Frédé, im Lapin agile, bald auf der Place Ravignan in der Gesellschaft von Picasso, Max Jacob und anderen Bewohnern oder Besuchern dieser Stätten.

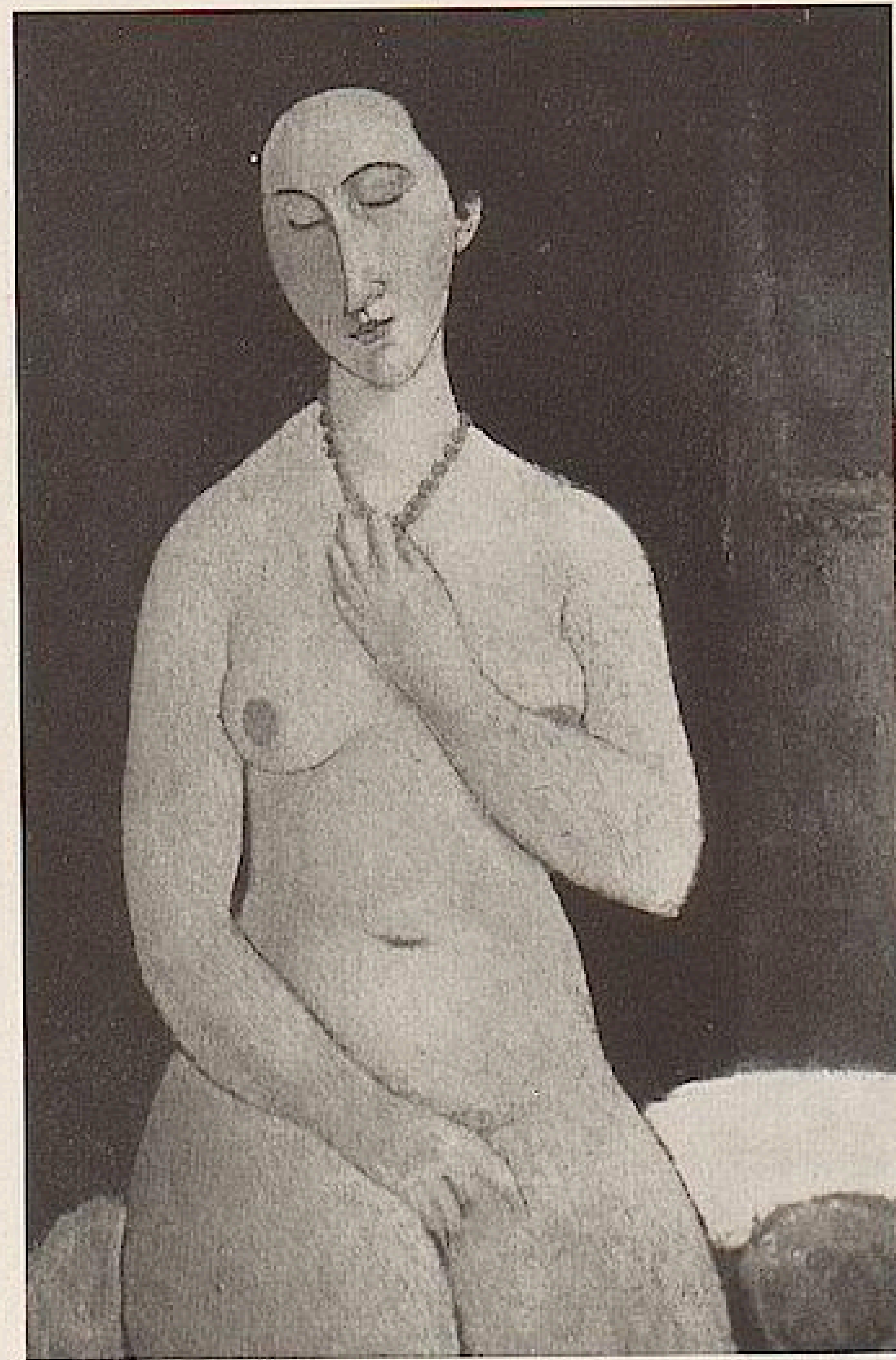
Zu jener Zeit hatte Modigliani noch wenig Geltung. Die Fauves triumphierten mit Matisse, und der Kubismus war im Begriffe, mit Picasso und Braque alles zu absorbieren und Derain der Abgeschiedenheit zu überlassen. Modigliani zeichnete sich immer nur durch seine Allüren eines schönen und geistreichen jungen Mannes aus, der den Frauen sehr gefiel. Als Mann von Geist liebte er mit geistreichen Leuten zu verkehren, doch trank er bereits und suchte raffinierte Genüsse im Haschisch, das man sich, wie so viele andere Rauschgifte, leicht genug auf dem Montmartre verschaffen konnte. Als Maler ragte er unter den „Indépendants" kaum hervor, wo er, wenn ich mich nicht irre, im Jahre 1909 einige Bilder ausstellte, die sicherlich mehr Intelligenz als Persönlichkeit bewiesen. Im selben Saale hingen die Malereien von Delaunay und Le Fauconnier neben einem großen Bilde von Henri Rousseau. Aber der Staatsanwaltsgehilfe Granié bemerkte dennoch die Modiglianis. Welch eine sonderbare Figur dieser Granié, der spätere Oberstaatsanwalt in Toulouse! Die junge Malerei hat wohl keinen leidenschaftlicheren Verteidiger gehabt als diesen Juristen.

Später wanderte Modigliani ins Montparnasse-, oder genauer ins Vaugirardviertel aus. Ich sah ihn dort in ein Atelier der Cité Falguières eingenistet, Tür an Tür mit dem ungarischen Fauvemaler Czobel. Die beiden Nachbarn liebten sich übrigens nicht besonders. Modigliani schien die Malerei aufzugeben. Die Negerplastik lockte und Picassos Kunst quälte ihn. Es war zu dem Zeit-



A. MODIGLIANI, SITZENDE FRAU

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



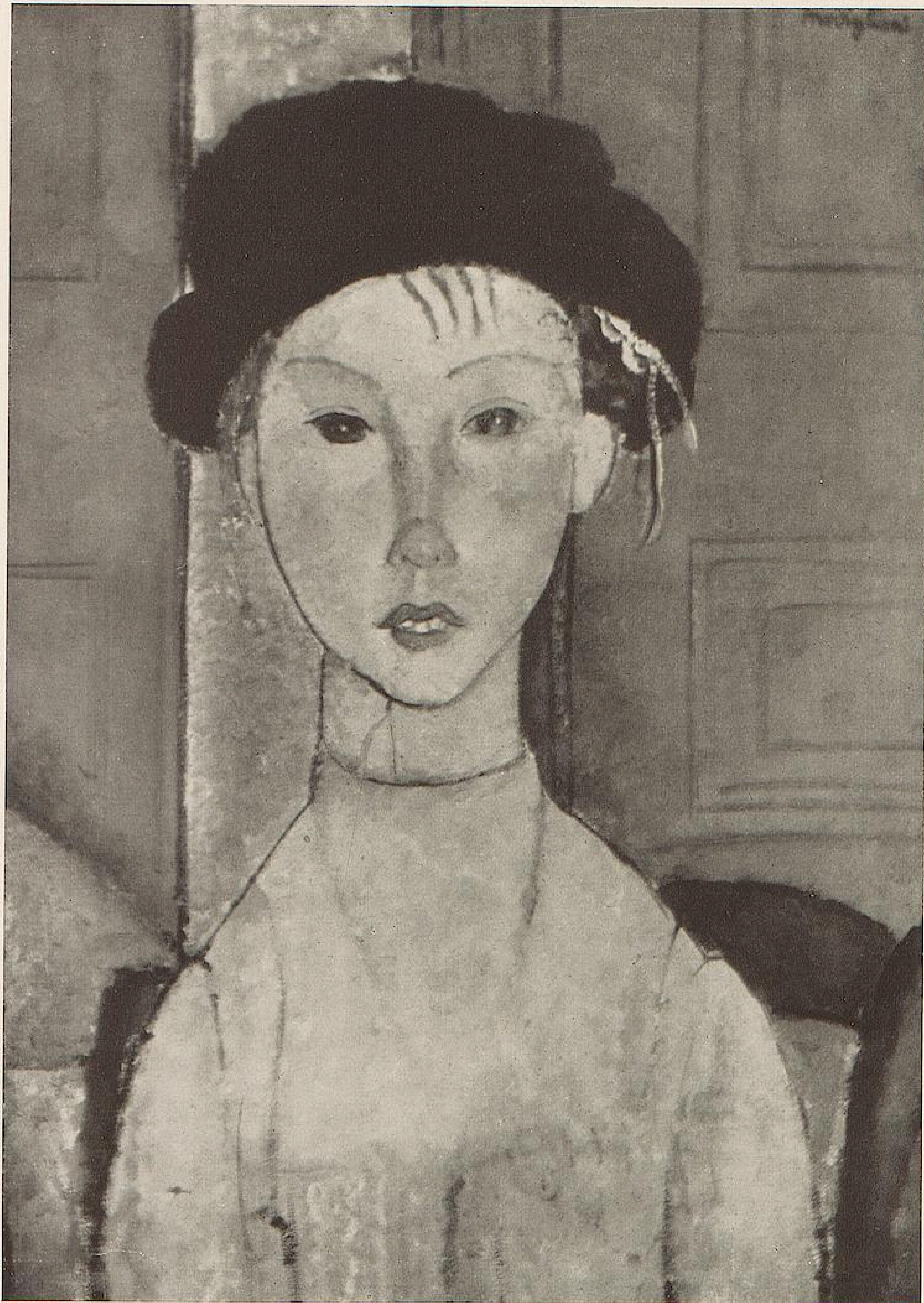
A. MODIGLIANI, HALBAKT EINER FRAU

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

punkte, als der polnische Bildhauer Nadelmann seine Werke in der Galerie Druet ausstellte. Die Brüder Natanson, die ehemaligen Leiter der Revue Blanche, machten Gide und Mirbeau auf dieses neue Talent aufmerksam. Nadelmanns Forschungen beunruhigten auch Picasso. Das Prinzip der sphärischen Auflösung in Nadelmanns Zeichnungen und Bildwerken bildete in der Tat einen Vorläufer für die späteren kubistischen Versuche Picassos. Die ersten Bildhauerarbeiten von Nadelmann, die Modigliani in Verwunderung versetzten, sind für ihn eine Anregung gewesen. Seine Neugier wandte sich den archaistischen griechischen Formen und der Khmer-Plastik zu, die man in Maler- und Bildhauerkreisen zu beachten begann. Er assimilierte vieles, bewahrte aber gleichzeitig seine Bewunderung für die raffinierte Kunst des fernen Ostens und für die vereinfachten Proportionen in der Negerplastik.

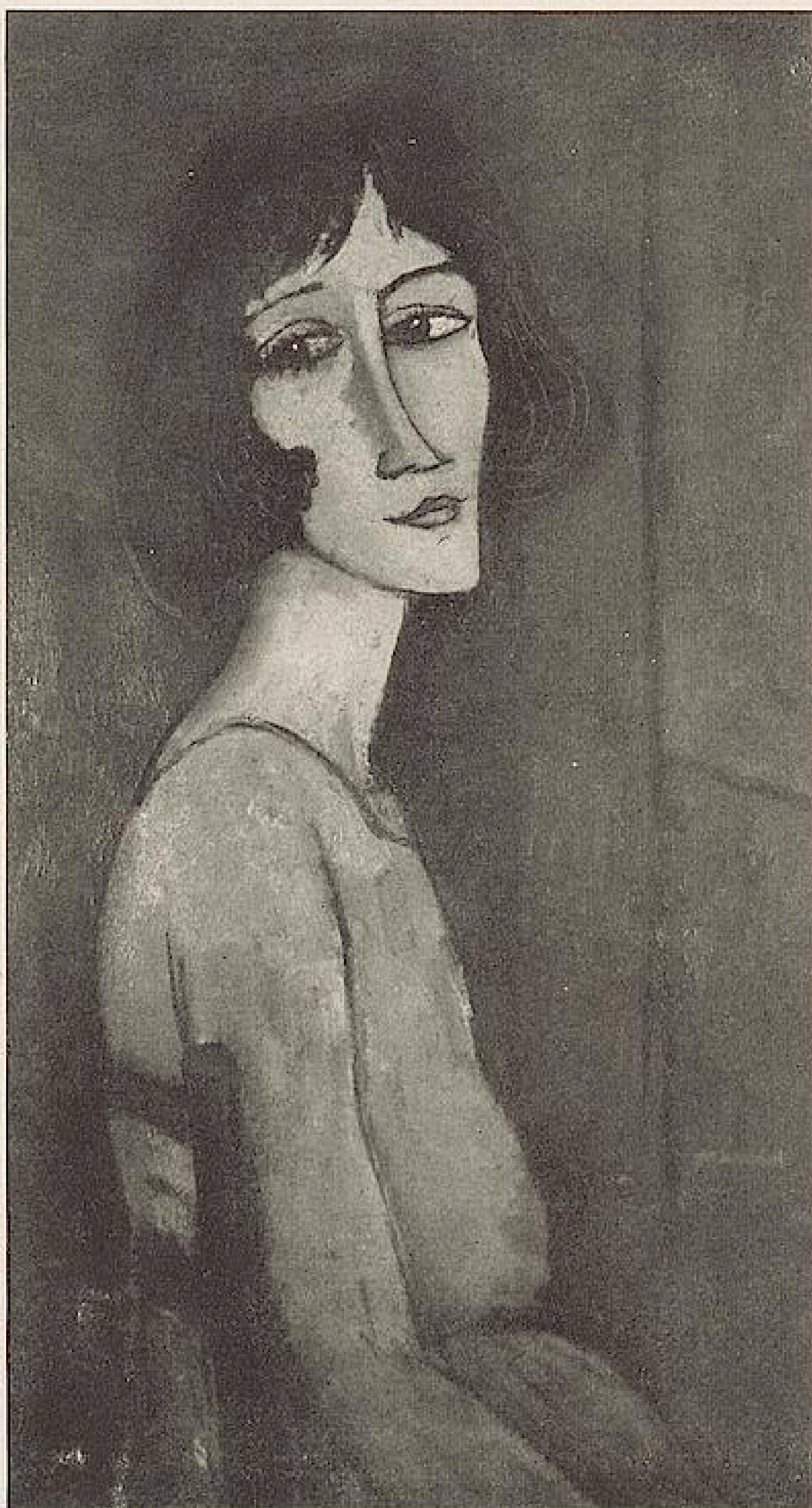
Mehrere Jahre hindurch widmete sich Modigliani ausschließlich der Zeichnung. Er entwarf runde, geschmeidige Arabesken und unterlegte die eleganten Konturen dieser zahlreichen Karyatiden, die er sich immer in Stein auszuführen vornahm, kaum mit einem bläulichen oder rosa Ton. Er erwarb sich eine sehr sichere, sehr harmonische Zeichnung, die gleichzeitig einen persönlichen Akzent und großen, empfindlichen und äußerst frischen Reiz besaß. Dann ging er eines Tages daran, Figuren und Köpfe direkt in den Stein zu hauen. Er blieb dem Meißel nur bis zum Kriege treu, aber die wenigen Bildhauerarbeiten, die von ihm geblieben sind, berechtigen uns zu mehr als einer Mutmaßung seines hohen Strebens. Er hatte eine Vorliebe für die einfachen, aber in ihrer schematischen Kürze doch nicht ganz abstrakten Formen.

Die Periode, in der Modigliani seiner Bildhauerneigung folgte, ist eine glückliche Zeit für ihn gewesen. Sein Bruder gestattete ihm ein ruhiges Arbeiten, indem er ihm einige Hilfsgelder zukommen ließ. Und wenn er auch häufig trank und oft in beunruhigende Zustände verfiel, so blieb es doch ohne Folgen. Er begab sich rasch wieder an die Arbeit, denn er liebte seine Tätigkeit. Die Bildhauerei ist sein einziges Ideal gewesen, und er hat große Hoffnungen auf sie gesetzt. Ich kann sagen, daß ich ihn eigentlich nur in dieser Periode seines Lebens wirklich geschätzt habe. Neben sei-



A. MODIGLIANI, KINDERBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



A. MODIGLIANI, SITZENDE FRAU

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

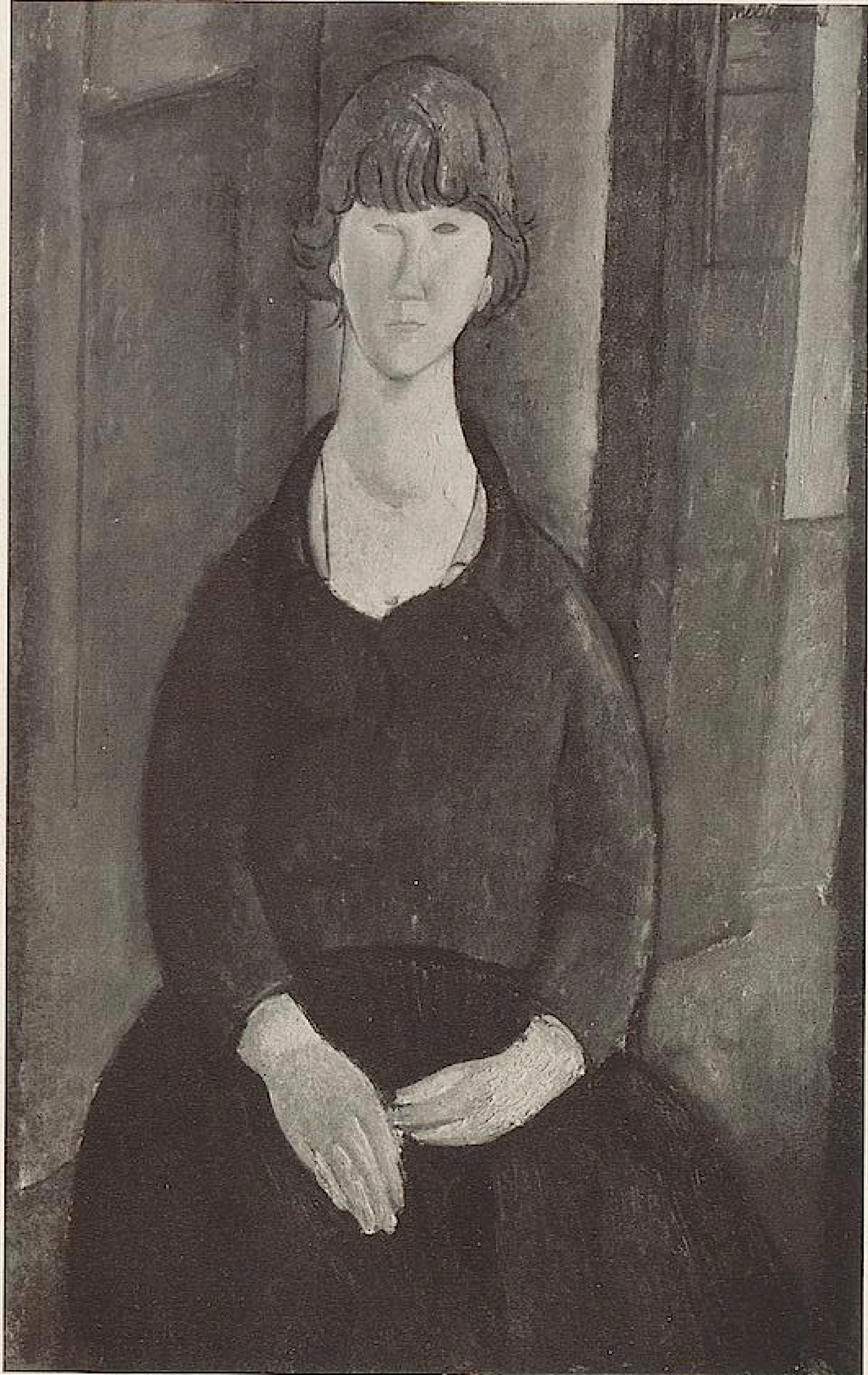
nem Talent hatte er alles, um zu entzücken. Er war sehr rassig und hatte eine natürliche, unbefangene Kultur. Man traf ihn nie ohne ein Buch in der Tasche an. Er las viel und mischte sich gern in Diskussionen über Literatur, über Kunst und selbst über Philosophie. Er hat nicht auf die Surrealisten gewartet, um den Comte de Lautréamont zu entdecken; und eines Tages hob André, der Kellner des Dôme, nachdem er Modigliani aus dem Café, wo er, vollständig betrunken, Gäste beschimpfte, entfernt hatte, die Chants de Maldoror, die Modigliani aus der Tasche gefallen waren, vom Boden auf. In seinem Atelier, Cité Falguières, bemerkte ich in allen Winkeln Bücher, — italienische und französische Werke: die Sonette von Petrarca, die Vita Nuova, Ronsard, Baudelaire, Mallarmé und auch zahlreiche philosophische Schriften. Er ist wirklich ein angenehmer Gesellschafter gewesen.

Leider verschlimmerte sich Modiglianis Lage einige Monate vor dem Kriege. Er hatte die Cité Falguières verlassen, um ein ganz kleines Atelier am Boulevard Raspail zu beziehen. Das Elend dieses Ateliers war erschütternd. Die ganze Einrichtung bestand aus einer Matratze und einem Krug. Der Künstler arbeitete im Hofe. Hier bearbeitete er mit seinen Werkzeugen den Stein, aber der Anblick eines nüchternen Modigliani wurde immer seltener. Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, begann er das Porträt aller jener zu zeichnen, die ihm aus Gefälligkeit sitzen wollten; aber den Franken, den er für eine Zeichnung eingesteckt hatte, setzte er sogleich in Alkohol um. Der Wein machte ihn zanksüchtig und oft wurde er geradezu boshaft. Er brachte nun die Kneipwirte zur Verzweiflung. Seine Freunde, an seine Ausschreitungen gewöhnt, verziehen ihm, aber die Kaffeehausbesitzer und die Kellner, die ja gemeinhin nicht aus dem Stande der Künstler oder Literaten hervorzugehen pflegen, behandelten ihn wie einen gemeinen Trunkenbold. Eines Tages schleppte er mich in die Rue Buci, wo er ein Rendezvous mit Martin Wolf, dem Angestellten des Antiquars Brummer, und einer englischen Dichterin hatte. Dieser Martin Wolf, eine richtig Hoffmannsche Erscheinung, putzte tagsüber die Negerplastiken und die ägyptischen und griechischen Bildwerke in Brummers Laden und am Abend spielte er den Künstler. Elend und krank wie er war, konnte er sich kaum auf den Beinen halten. Er trank nicht, sondern leistete Modigliani Gesellschaft, der eben seiner Dichterin eine Eifersuchtsszene machte. Ein anderes Mal mußte ich Modigliani beistehen, als ihm ein betrogener Liebhaber den Schädel einschlagen wollte. Es handelte sich um eine Frau, Gaby genannt, die vor dreißig Jahren im Quartier Latin ihrer Schönheit wegen sehr berühmt war. Ich selbst habe sie vor achtundzwanzig Jahren in der Taverne du Pantheon getroffen. Und zwanzig Jahre später war diese schöne Gaby noch immer reizvoll. In Gesellschaft häßlicher und boshafter Frauen zeigte sie sich gutmütig, und es fehlte ihr nicht an Geist. Sie liebte auch Modigliani. Ihr Freund, ein Advokat ohne Klienten,



A. MODIGLIANI, BILDNIS MORGAN ROSSELL

AUSGESTELLT BEI DE HAUKE & CO., NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



A. MODIGLIANI, MÄDCHENBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



A. MODIGLIANI, BILDNIS LÉON BAKST

SAMMLUNG CHESTER DALE, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

und ein Musiker, der niemals komponiert hatte, kümmerte sich im Grunde herzlich wenig um die Liebschaft Gabys mit Modigliani. Aber in seiner Eigenliebe verletzt, wollte er seinen Rivalen züchtigen, was jedoch der witzige Modigliani dadurch verhinderte, daß er den gehörnten Biedermann bewog, ihn zu einem Glas einzuladen. Und sie tranken derartig, daß die Kellner die beiden Gegner um zwei Uhr morgens in einem Zustand aus dem Café werfen mußten, daß sie nicht mehr imstande waren, ihren Streit auszutragen.

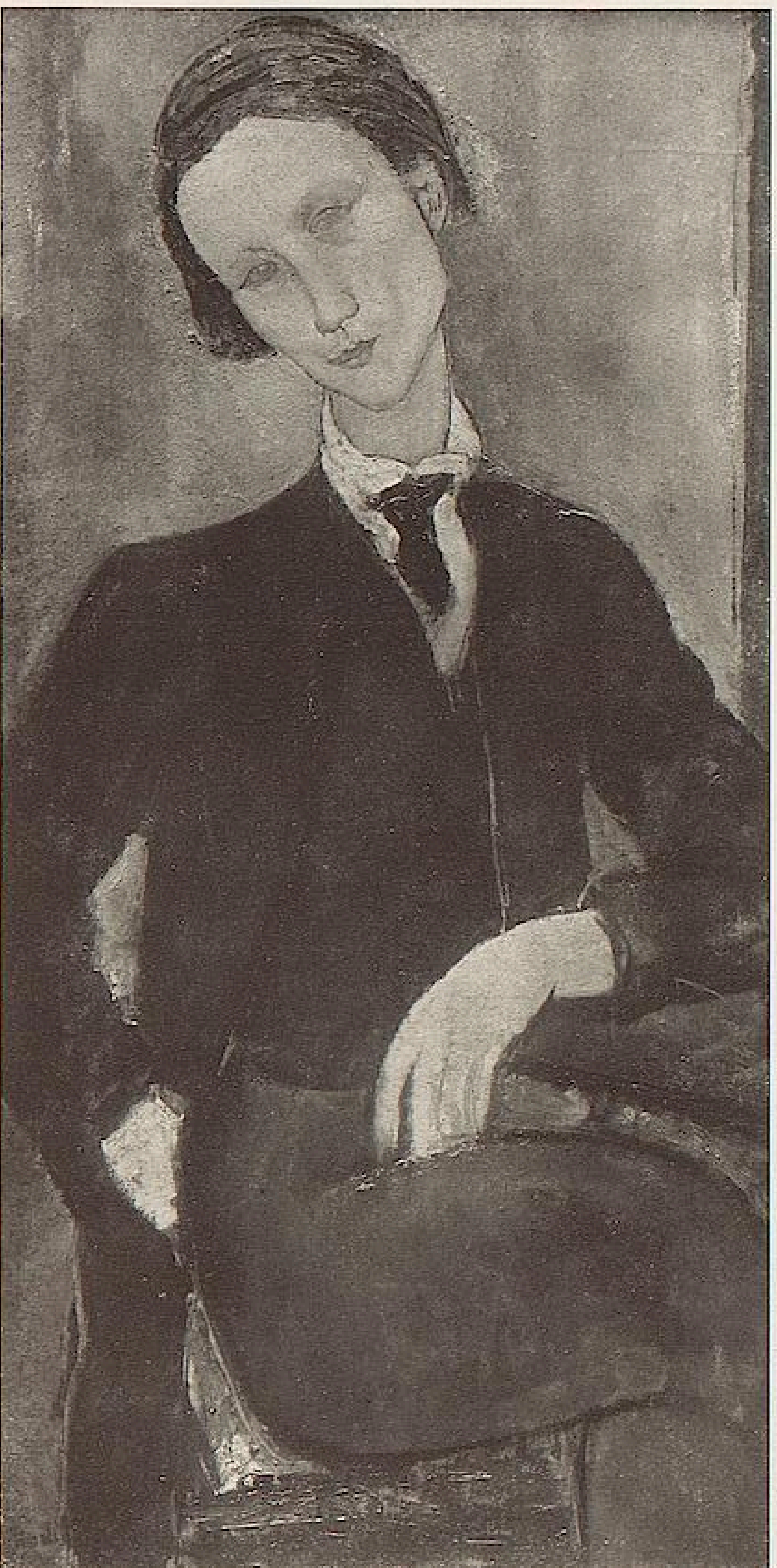
Dann kam der Krieg. Und dieses Ereignis brachte alles aus dem Gleise. Modigliani kam in die Gewalt der englischen Dichterin. Er war von einer wachsenden Anzahl von Bewunderern aller Nationalitäten umringt. Jedermann wollte ein Bildnis von seiner Hand besitzen. Sein Ruhm entstand! Eines Tages faßte er den Entschluß zu malen. Er ging zu Frank Burty-Haviland, einem Maler und Sammler, der neben Picasso in der Rue Schoelcher wohnte. Frank lieh ihm Farben, Pinsel und Leinwand. Modigliani suchte das, was er als Bildhauer erworben hatte, in die Malerei zu übertragen. Die durch den Krieg erschwerten Lebensverhältnisse zwangen ihn übrigens, eine Kunst auszuüben, die weniger kompliziert war als die Bildhauerei, geringere Ausgaben erforderte und sich auch leichter realisieren ließ. Bei Haviland hatte er Gelegenheit, die schönste Sammlung von Negerplastiken zu sehen. Er war von ihrem Reiz fasziniert und wurde nicht müde, sie zu bewundern. Er sah nur mehr ihre Formen und ihre Proportionen. Besessen von den ganz architekturalen, den Gabon- und Kongofetischen eigenen Vereinfachungen und jenen Übertreibungen, die die Figuren und Masken der Elfenbeinküste in ihren eleganten Stilisierungen vertragen, gelangte Modigliani langsam zu einem Formentyp von verlängerten Linien, von geschmackvoll übertriebenen Proportionen mit Details, die das Gepräge seiner Bewunderung für die Negerplastiken trugen. Das Oval des Kopfes, die einförmige, geometrisierte, von den afrikanischen Fetischen übernommene Nase verliehen seinen Bildnissen sofort ein sehr anziehendes Aussehen. Als vollkommener Zeichner, ja größerer Zeichner als Maler, betonte Modigliani die zarten Konturen, erheiterte die Monotonie seiner allzu symmetrischen Formen durch äußerst raffinierte Deformationen und gestaltete sie durch sehr gewinnende farbige Unterlagen außerordentlich sympathisch. Eine Mischung von Anmut und Seltsamkeit, eine durch scharfe Ausdruckgebung gemilderte Süßlichkeit, ein weicher Reiz entsteigt all diesen männlichen und weiblichen Modellen, für die er — mit Ausnahme von einigen Bildnissen und drei oder vier Akten — ein unveränderliches Schema ersonnen hatte. Im großen ganzen ist das gesamte Schaffen Modiglianis ziemlich einförmig. Seine Kunst scheint auf einen Manierismus begrenzt, der auf den nur leichte Genüsse suchenden Liebhaber höchst verführerisch wirkt. Modigliani hatte sich ja auch nur mit Widerstreben zur Malerei entschlossen — von 1915 bis 1920, seinem Todesjahr —, weil ihn die Härte der Verhältnisse zwang, den Meißel, den er mit Hingabe handhabte, mit dem Pinsel zu vertauschen.

Dieser Künstler ist nie untätig geblieben und hat immer ein Publikum gefunden, das ihm Beifall spendete. Eifrig auf diese Bewunderung be-



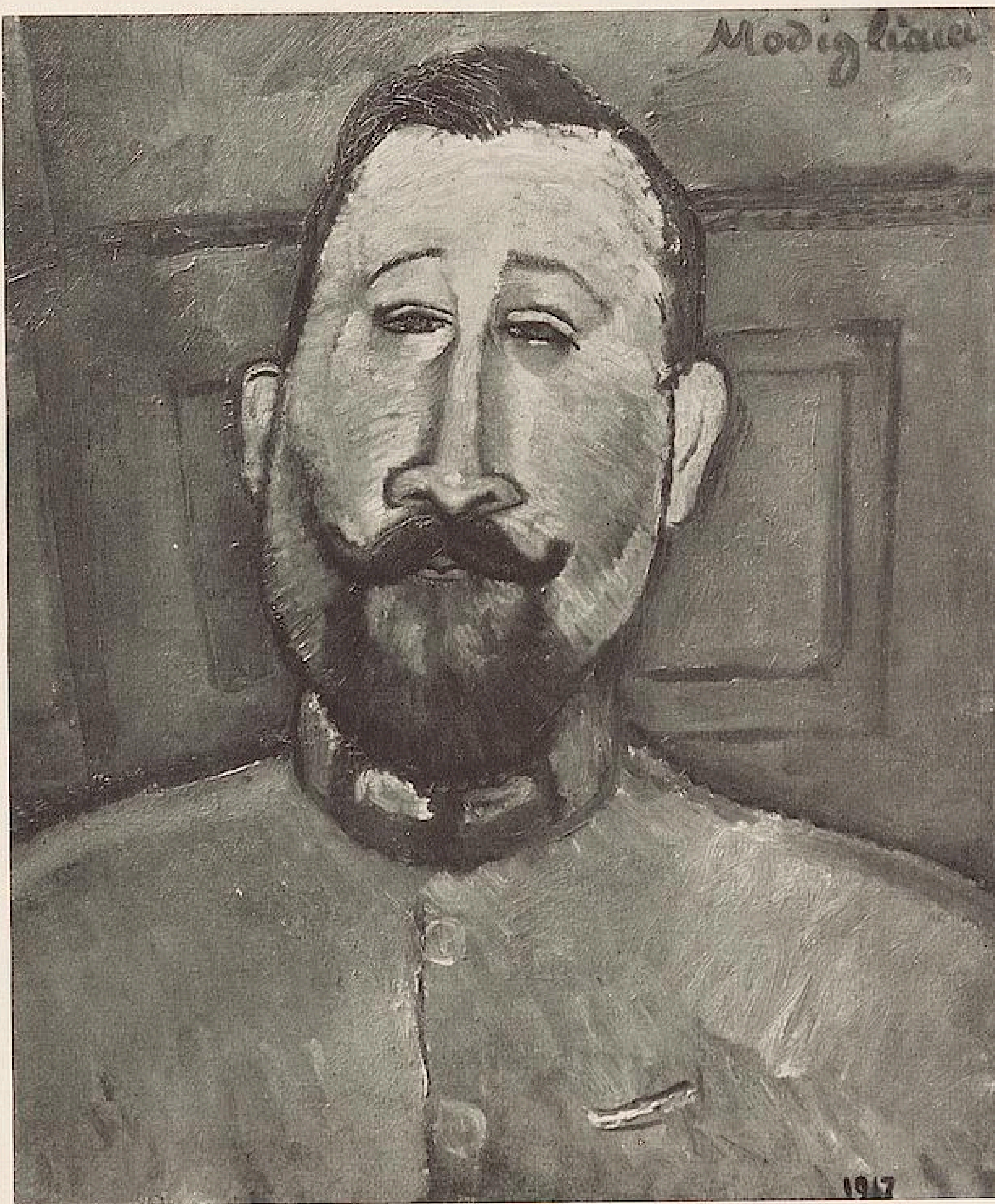
A. MODIGLIANI, JUNGER MANN

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



A. MODIGLIANI, BILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



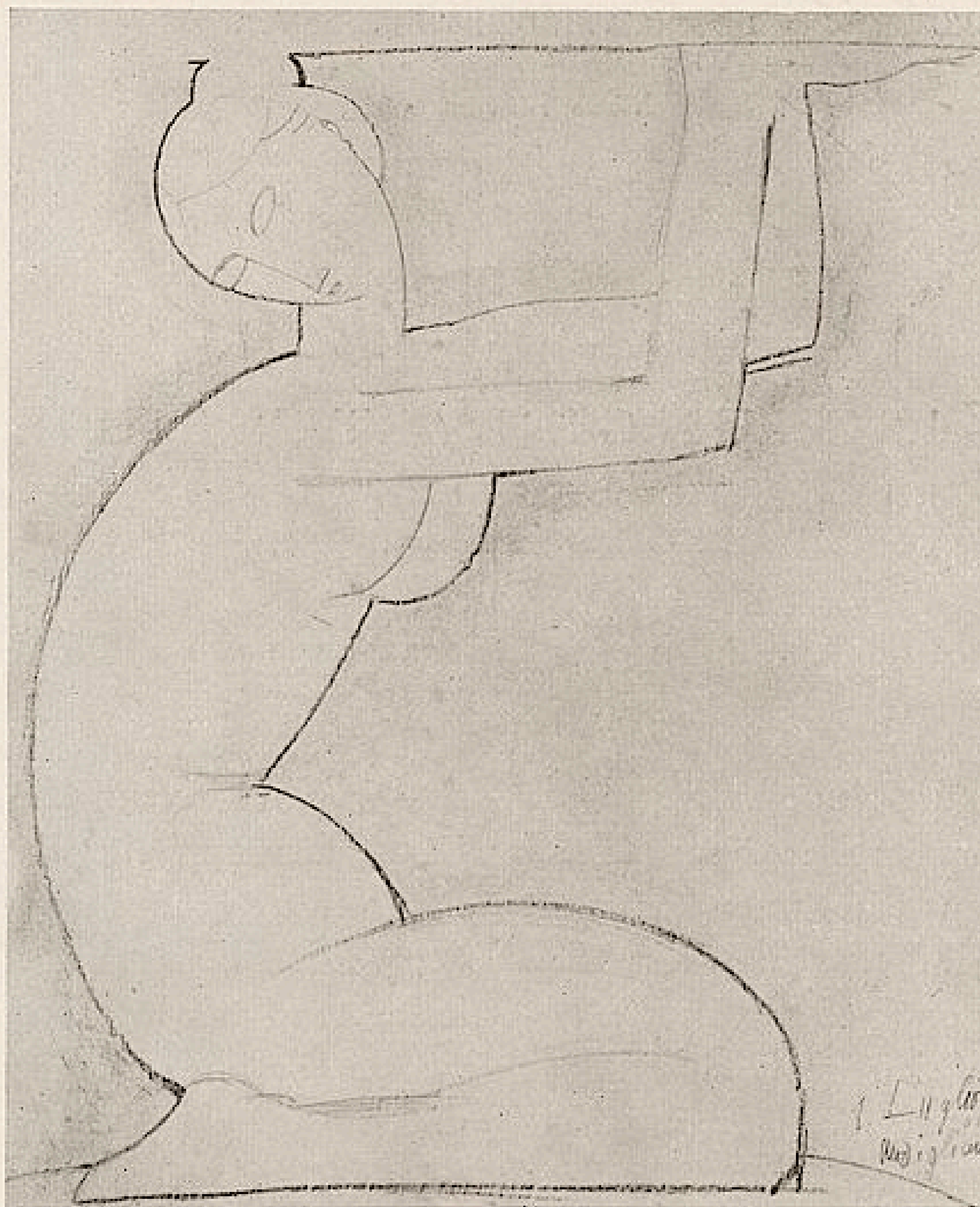
A. MODIGLIANI, BILDNIS EINES FRANZÖSISCHEN OFFIZIERS
SAMMLUNG FRANK CROWNINSHIELD, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

dacht, war es ihm unerträglich, unbeachtet zu bleiben. Sein sympathisches Auftreten war jedoch nicht ganz frei von einer gewissen Pose. Der Schauspieler steckte in ihm. Seine zumindest ebenso überzeugende als natürliche Betrunkenheit reizte eines Tages Picasso zu folgender hinterlistigen Bemerkung: „Es ist sehr sonderbar, daß man Modigliani nie am Boulevard Saint Denis betrunken sieht, sondern immer nur an der Ecke der Boulevards Montparnasse und Raspail.“

Aber wenn er auch tatsächlich die Zuschauerschaft geliebt hat, so fehlte es ihm andererseits wahrlich nicht an der Bewunderung seiner zahlreichen Freunde. Wer im Montparnasse besaß nicht sein von Modigliani gemaltes oder gezeichnetes Porträt! Wer hatte nicht wenigstens einmal in seinem Leben ein Glas mit ihm getrunken! Alle liebten ihn: sein Hotelier, sein Friseur, die Kneipwirte; alle haben Bilder oder eine gute Erinnerung an ihn bewahrt. Sprechen Sie mit der russischen Malerin Wassilief, die ihn während des Krieges in ihrer Kantine fütterte, von diesem Menschen! Sprechen Sie mit all den sympathischen Säufern des Quartiers, mit dem kleinen burgundischen Bildhauer X...., mit dem Maler Z.... oder mit dem kommunistischen Philosophen Rappoport, mit dem Modigliani sich selten vertrug — und so weiter bis zu den Polizisten, die ihn ins Loch sperrten, wenn er betrunken war! Seine Popularität gewann selbst die Polizeipräfektur, und einige hohe Beamte sammelten eifrig seine Bilder. Der arme Modi konnte sich wohl kein idealeres Publikum wünschen als jenes, das er während des Krieges hatte. Leute aus allen Erdteilen waren in der Rotonde versammelt. In betrunkenem Zustande belästigte Modigliani jedermann. Daher die fortwährenden Streitigkeiten mit dem Besitzer der Rotonde, Libion, die oft für Modi ein schlechtes Ende nahmen. Und falls ihm der Eintritt in die Rotonde verwehrt wurde, ging er wo andershin, um Skandal zu schlagen. Der Haß, den er gegen den Besitzer der Rotonde hegte, kam jedoch kaum der Verachtung gleich, die er für den Bilderhändler Y.... empfand. Unter der ein wenig vagabundenhaften äußeren Schale war Modigliani ein Mann von Geist, den die Gemeinheit gewisser Leute furchtbar verletzte. Von krankhafter Feinheit mied er alles, was ihm gewöhnlich erschien. Eines Tages fand der Händler Y.... ein Bild, auf

welches Modigliani ein Volkslied geklebt und rund herum eine Blumengirlande gemalt hatte. Herr Y.... glaubte recht zu tun, indem er das Lied durch ein Gedicht von Baudelaire ersetzte. Der Maler, den eine derartig geschmacklose Handlung empörte, wurde böse. „Nein! Nein! Nicht das!" sagte er. „Hören Sie mich? Sie Dummkopf! Sie eingebildeter Tropf!" — „Gut, wenn ich ein Dummkopf bin, werde ich Ihnen keine Bilder mehr abkaufen!" antwortete der Händler. „Das ist mir Wurst! Sie können mich gern haben!" Und mit dieser einfachen Entgegnung verließ der Künstler den Laden. Aber er fand in der Folgezeit eine bessere Verbindung. Ein Pole, der mit Bildern hausieren ging, war eben am Montparnasse aufgetaucht. Der Krieg war in vollem Gange, und alles machte sich gierig daran, junge Malerei zu kaufen. Leute, die vor dem Kriege keinen Derain erworben hätten, die vor den Utrillos zu 100 Franken die Achseln zuckten, kauften nun aus Leibeskräften Modiglianis, und zu sehr zugänglichen Preisen übrigens. Denn niemals wohl hat sich ein Künstler weniger um den materiellen Erfolg gekümmert. Er suchte nur durch seinen Geist zu glänzen, als ein großer Maler zu gelten und inmitten von Leuten zu leben, die er blendete oder die er wirklich liebte. Nie auch hat es einen neidloseren Künstler gegeben. Er kannte seine eigenen Schwächen und beneidete die bemerkenswerten Fähigkeiten Utrillos. Außerdem war auch die Freundschaft, die ihn mit ihm verband, sehr aufrichtig. Oft beherbergte er Maurice, wenn dieser aus dem Montmartre entwischt war. Und welch bestürzender Anblick, diese beiden Säufer um zwei Uhr morgens sich gegenseitig ihre Trunkenheit vorwerfen zu sehen!

Das vorzeitige Ende Modiglianis, gefolgt von dem tragischen Tode seiner Frau, machte den Namen dieses Künstlers nur noch populärer. Gefühlvoll, zart, vornehm, ein hauptsächlich ästhetisch geformtes Talent, behauptet er sich als ein sehr rassiger Zeichner, der mehr für die Bildhauerei bestimmt war, die er leidenschaftlich ausübte, bevor er an die Malerei herantrat. Aber an Stelle der fehlenden malerischen Fähigkeiten wußte er sich in seiner hauptsächlich durch ihren gewinnenden und verderbten Ästhetismus glänzenden Malerei eines Spieles von immer glücklich übereinstimmenden Kontrasten zu bedienen, um seinen Bildern Glanz und einen angenehmen Ton zu verleihen. Sein nicht ganz von Schlauheit freies Talent gehört in der Tat zu den verführerischsten der modernen Malerei.



A. MODIGLIANI, KARYATIDE. ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DEN REINHARDT GALLERIES, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



VERKÜNDIGUNG MARIÄ. FÄLSCHUNG
ABB. 2



ROGIER VAN DER WEYDEN, VERKÜNDIGUNG (AUSSCHNITT)
PARIS, LOUVRE. ABB. 3



NACHFOLGER DES ROGIER VAN DER WEYDEN, CHRISTUS ERSCHEINT MARIA (AUSSCHNITT). ABB. 4

FÄLSCHUNGEN ALTER BILDER

BEMERKUNGEN ZU EINIGEN IN ZEITSCHRIFTEN UND BÜCHERN ALS ECHT VERÖFFENTLICHTEN NIEDERLÄNDISCHEN GEMÄLDEN

VON

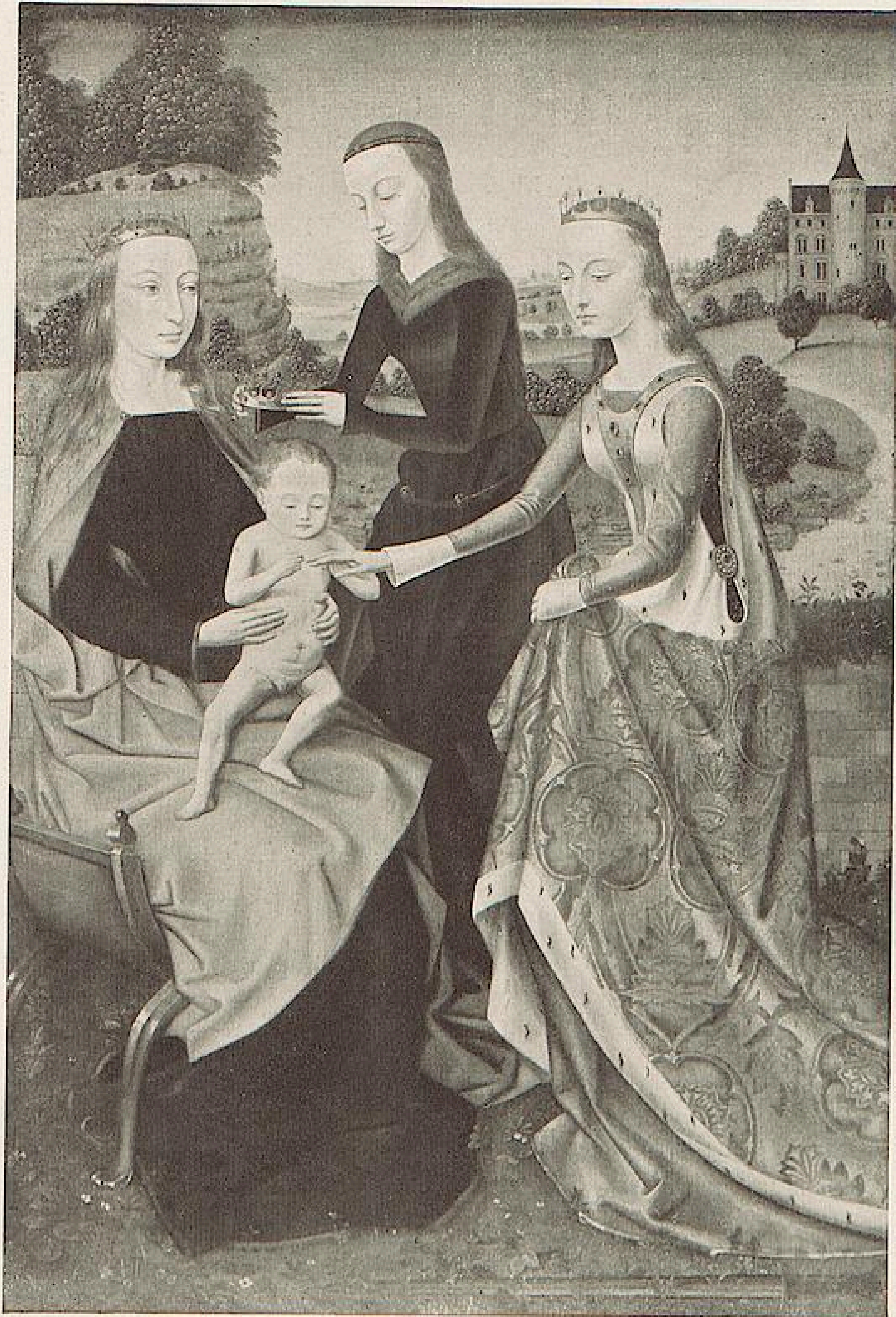
FRIEDRICH WINKLER

Das Thema Fälschungen ist aktuell. Die rapide Entwicklung, die der Berliner Kunsthandel in den letzten zehn Jahren zu verzeichnen hat, führt naturgemäß dazu, daß die ihm durch Fälschungen drohenden Gefahren mit gesteigerter Unruhe betrachtet werden, zumal da sich gefälschte Bilder in der Nachkriegszeit offenbar stark vermehrt haben. Man weiß nicht recht, ob man darüber sprechen oder schweigen soll. Diejenigen jedenfalls, die, soviel mir bekannt ist, entscheidend dazu beigetragen haben, die Fälle Dossena und Wacker aufzuklären, haben es vorgezogen, nicht zu schreiben, sondern zu handeln — wenn diese heute beliebt werdende Unterscheidung einmal gemacht werden darf. Sie haben mit Recht geschwiegen, denn die Darlegung der Verdachtsgründe in der breiten Öffentlichkeit hinderte in der Regel die Aufklärung eher, als daß sie sie förderte, im Gegensatz zu anderen kriminellen Vorfällen, wiewohl auch hier oft nur ein Erfolg erzielt werden kann, wenn man sich nicht in die Karten gucken läßt. Was dann über die Fälschungen gedruckt zu lesen ist — diese Feststellung muß immer wieder gemacht werden —, ist so gut wie ausnahmslos Autosuggestion der Ver-

fasser, im besten Falle Stellungnahme eines selbständigen Kopfes zu einer längst erledigten Frage.

Also soll man nicht über Fälschungen schreiben, wenn man nicht muß? Dazu sind sie heute, und zwar erst heute, zu häufig. Ob einer als Sammler oder Händler, als Fachgelehrter oder Dilettant mit Kunstwerken zu tun hat: wer regelmäßig Ausstellungen besucht und Zeitschriften liest, kann einmal eine Fälschung oder starke Verfälschung entdecken. Nichts ist so geeignet, den Sinn für das Echte zu schärfen wie der Nachweis von Fälschungen. Auf solche Beobachtungen, nicht auf Theorien über längst festgestellte Fälschungen kommt es an, zumal in unserer kunstfremden Zeit. Wir haben gerade in Deutschland einen ungewöhnlich kenntnisreichen Kunsthändlerstand, ein Heer von fachlich gebildeten Kunsthistorikern, so daß die infolge der ungeheuren Wertsteigerung alter Kunst stark vermehrten Fälschungen nicht zu fürchten sind. Die heiklen Probleme der Echtheit und Unechtheit sollten um so eher von Deutschland aus in Angriff genommen werden, als in anderen Ländern die wissenschaftliche Grundlage der Kunstkritik nicht so selbstverständlich ist wie bei uns. Ist es doch so, daß Fälschungen vereinzelt schon in mehreren Kunstzeitschriften abgebildet worden sind, und sogar öffentliche und private Sammlungen von Ruf zeigen solche. Mehrere bekannte, wenn auch kaum beachtete Fälle möchte ich ins Gedächtnis zurückrufen, einige neue, die arglose Veröffentlichungen in Kunstzeitschriften betreffen, anschließen. Es ist gewiß nicht erfreulich, gerade solche „Hereinfälle“ ans Licht zu ziehen, es ist aber der einzige Weg, um eine volle Kontrolle des Gesagten zu ermöglichen und die Diskussion aus der konventionellen akademischen und literarischen Sphäre herauszuführen in die reale Welt der Tatsachen. Einige allgemeine Bemerkungen seien vorausgeschickt.

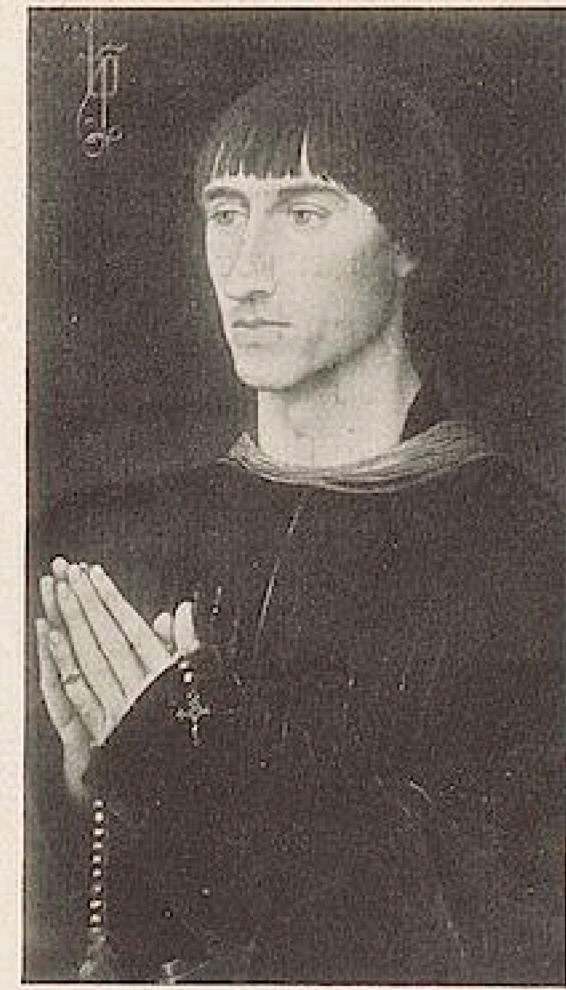
Noch vor hundert Jahren hätte das Thema Fälschungen schwerlich interessiert. Es gab keine gefälschten Gemälde, weil man sie nicht nötig hatte. Es gab wohl verfälschte Bilder, die durch Anbringen einer Rembrandt- oder Dürersignatur aus Schulbildern zu Meisterwerken erhöht wurden. Da aber Raffael, Michelangelo, Rubens, van Dyck und andere nicht signierten, blieb das bequeme Verfahren auf wenige Künstler beschränkt, und es ist fraglich, ob Besitzerstolz nicht noch häufiger als betrügerische Absicht zu den falschen Signaturen Anlaß gab. Trotz einiger Ausnahmen sind Bilder erst in unserem Zeitalter der „Umwertung aller Werte“ zu Wertobjekten geworden, zu Gegen-



VERLOBUNG DER HL. KATHARINA. FÄLSCHUNG
ABB. 1



MARIA MIT KIND UND GEISTLICHEM STIFTER. FÄLSCHUNG
MADRID, PRADO. ABB. 5

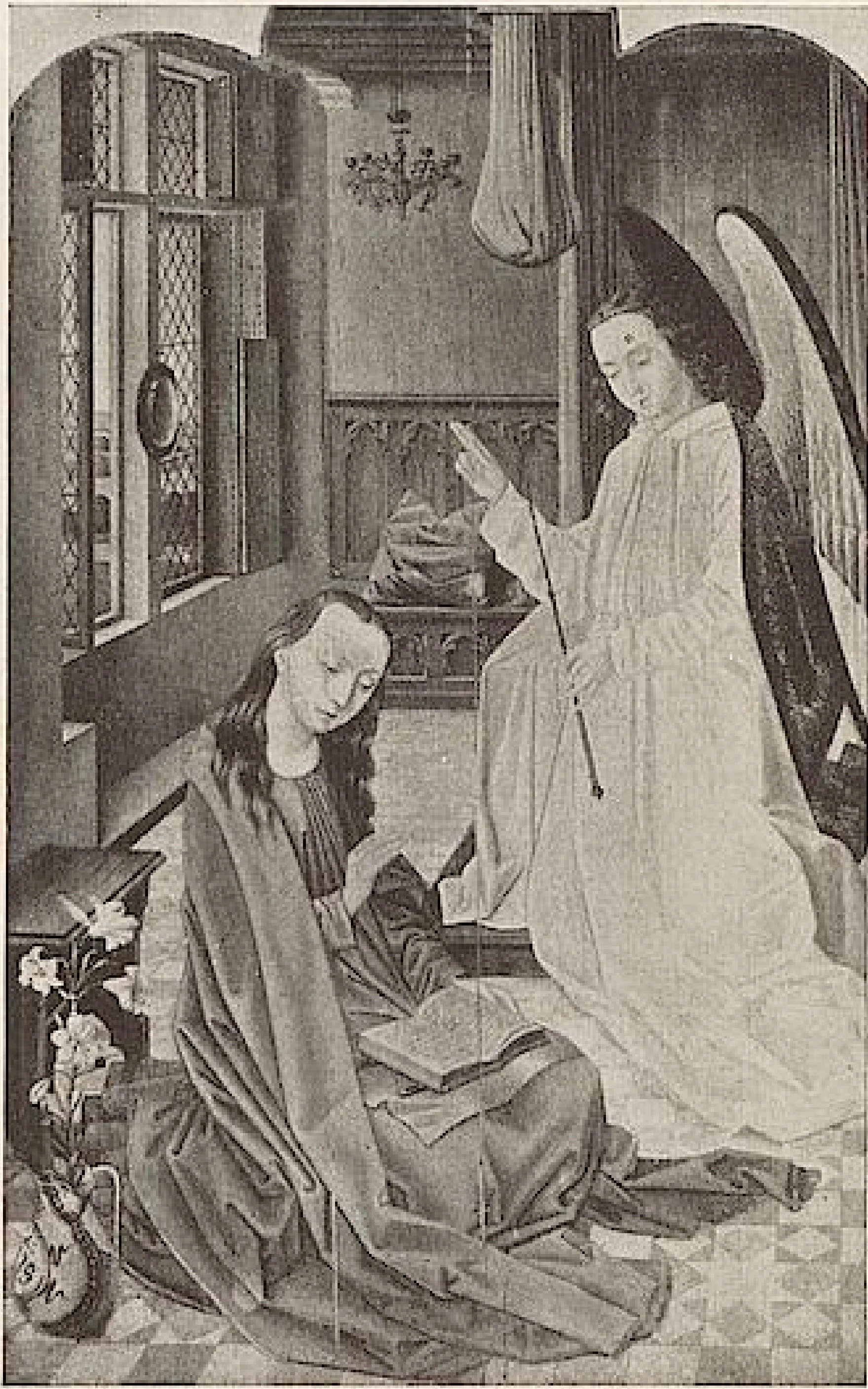


ROGIER VAN DER WEYDEN,
PH. DE CROY. ANTWERPEN. ABB. 6

ständen, durch die viel Geld verdient oder sicher aufgehoben werden kann.

Noch heute ist das Gebiet der Fälschungen ein sehr begrenztes. Es wird nicht leicht jemand einfallen, einen Tizian, Velazquez oder Rembrandt zu fälschen. Originale von ihnen kehren noch immer im Handel wieder, der Anreiz zu Fälschungen ist also nicht groß, zumal da ein gefälschtes Bild, das mit dem Anspruch auftritt, ein Rembrandt zu sein, sehr hoch im Preise steht und deshalb sehr genau geprüft wird. Und eine einigermaßen glaubwürdige Fälschung hätte so vielen Vergleichen mit ihrer Handschrift zu trotzen (die wir durch Photographien ein wenig besser als unsere Vorgänger kennen), daß eine Täuschung fast aussichtslos ist. Gefälscht werden besonders solche Kunstwerke, bei denen die Handschrift noch nicht so persönlich ausgeprägt ist wie in den führenden Meistern bekannter Blütezeiten. Das sind vor allem die relativ primitiven Entwicklungsstufen der Malerei in Italien und in den Niederlanden. Alte Italiener und Niederländer sind die große Mode jenseits des Ozeans, nicht zuletzt wohl weil sie außerhalb der Museen noch seltener als die Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts sind. Den Fälschern winkt also gelegentlich außer dem relativ mühelosen Absatz auch exorbitanter Gewinn.

Diese Bemerkungen beantworten teilweise schon die Frage, woran eine Fälschung erkannt wird. Die einen halten sich an die Technik, die anderen an den Stil. Die Technik eines primitiven Malers wie die eines Rembrandt kann nach meinen Beobachtungen bis zur Täuschung imitiert werden, der Stil nicht so leicht. Es ist geradezu bewundernswert, was an falschen Craquelüren, an Bemalung von Skulpturen, an Herstellung von Bindemitteln geleistet wird, die den üblichen Behandlungsmethoden mit Alkohol und Spiritus trotzen. Hier werden die Fälscher oft einen Vorsprung haben. Was hingegen auf die Dauer nicht zu verheimlichen ist, ist der Stil. Niemand kann über seinen Schatten springen. Die Fälscher können nie verleugnen, daß sie Kinder ihrer Zeit sind. Freilich ist auch der Kritiker ein Zeitgenosse, und es ist sogar noch heute, nach fast hundert Jahren, sehr schwer, die besten Fälschungen, die eines Bastianini im Viktoria- und Albert-Museum, die Flachreliefs in der Art des Donatello und Desiderio nachahmen, als Produkte des neunzehnten Jahrhunderts zu charakterisieren. Aber in negativen Eigenschaften, in der erstaunlichen Leere des Ausdrucks, in der Zufälligkeit des Ergebnisses — nur ganz wenige Werke sind wirklich täuschend — heben sie sich doch ganz deutlich von originalen Arbeiten ab. Und das Aller-, Allermeiste steht tief unter Bastianinis Werken! Schlimmstenfalls wird ein zweifelhaftes Stück, über das man nicht zu einer Einigung der Meinungen kommen kann, mehr und mehr zu einem unerheblichen, uncharakteristischen Werk herabsinken. Solche Fälle sind,



VERKÜNDIGUNG. FÄLSCHUNG
ABB. 7



ROGIER VAN DER WEYDEN, ANBETUNG DES KINDES (AUSSCHNITT). BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM. ABB. 8

nebenbei bemerkt, wohl ganz außerordentlich selten.

Eine sozusagen mathematisch beweisbare Fälschung ist das Holbeinbildnis der bekannten Sammlung Johnson in Philadelphia, das von Ganz am Schlusse seines Holbeinbuches („Klassiker der Kunst") abgebildet wurde (S. 228). Er wies nach, daß das Porträt aus zwei echten Bildern Holbeins zusammengesetzt ist. Ganz hat es vermieden, von Fälschung zu reden, und deshalb hat seine Beobachtung, soviel ich sehe, nicht Schule gemacht, obgleich die Feststellung den Gedanken nahe legt, daß es mehr solcher recht geschickter Imitationen gibt. Denn daß es hier um eine Arbeit aus älterer Zeit geht, ist ausgeschlossen. Die Zusammensetzung aus zwei verschiedenen Bildern ist typisch für die moderne Art, ein altes Bildnis zu fälschen. Auch das einige Seiten vorher bei Ganz abgebildete Porträt der Sammlung Leopold Hirsch (S. 216) möchte ich für eine moderne Fälschung halten. Hier sind die Arme und Hände nach demselben Modell wie in dem Johnsonschen Bilde, wohl vom selben Fälscher, gemalt.

Diese Bilder sind herangezogen worden, um das Vorhandensein von Fälschungen in der Vorkriegszeit, in der das Buch erschien, nachzuweisen. In Wirklichkeit wird man die Entstehung von gefälschten Primitiven noch ein bis zwei Jahrzehnte weiter zurückverlegen dürfen. Im folgenden sollen einige Nachkriegsfälle behandelt werden.

Auf der großen flämischen Ausstellung 1927 im Burlington House in London, zu der Amerika besonders viele wertvolle Stücke geliehen hatte — es war die erste der großen Winterausstellungen mit ihrem Massenbesuch —, war im Mittelpunkt einer Wand eine ziemlich neue Verlobung der heiligen Katherina aufgehängt, die seitdem allgemein als Fälschung angesehen wird (Abb. 1). Der Verfertiger, ein belgischer Maler, hat sich mit unanfechtbaren Beweisen für seine Urheberschaft gemeldet, und auch die Veranstalter der Ausstellung haben ihren Irrtum zugegeben. Wie wenig verdächtig das Bild aber in den ersten vier bis sechs Wochen der Ausstellung gewesen ist, geht daraus hervor, daß es in dem „Souvenir" der Ausstellung, einem Bilderbuch zum Andenken an die Veranstaltung, als eines der bemerkenswerten Stücke abgebildet war. Ein anderes Stück, das Bild eines



KAISER MAXIMILIAN. FÄLSCHUNG

ABB. 9



JOOS VAN CLEEF, KAISER MAXIMILIAN

WIEN, MUSEUM. ABB. 10

alten Mannes, auf das ich nicht näher eingehen kann, ist ebenda (S. 65) als Mabuse abgebildet und trotz der Provenienz sehr verdächtig. Nicht abgebildet wurde eine große Verkündigung (Nr. 283 der Ausstellung), die sich ebenfalls als gefälscht herausstellte (Abb. 2). Derselbe Brüsseler Maler konnte mit guten Gründen seine Autorschaft an dem Werke belegen. Es war in widersinniger äußerlicher Weise aus zwei Bildern im Louvre und im Handel zusammengesetzt (Abb. 3, 4).

Die sklavische Übernahme von ganzen Figuren oder Teilen derselben kennzeichnet auch die arglos in Zeitschriften und Sammlungspublikationen als echt veröffentlichten „Primitiven", die im folgenden besprochen werden sollen. Das Zusammenstücken von Bildern aus älteren Vorlagen ist den Malern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts keineswegs fremd. Es geschieht, wenn auch nur vereinzelt, in derselben stupiden, äußerlichen, sinnlosen Weise wie heutzutage. Aber einmal sind es Maler, die man als Kompilatoren kennt, wie Koffermanns, zum anderen verrät die Zeichnung ein so kümmerliches Vermögen, daß der Diebstahl verständlich ist, die alte Patina nicht zu vergessen, die die alten gedankenfaulen Wiederholungen deutlich von den modernen Fälschungen, abgesehen von deren äußerlich großzügiger Figuren- und Faltenzeichnung, unterscheidet.

Ein Eingehen auf subtilere Kriterien dürfte sich aus Raumgründen verbieten. Die Abbildungen mögen zunächst sprechen.

Abb. 5 ist ein im Cicerone 1913 (S. 164, Abb. 3) veröffentlichtes Bild der Sammlung Pablo Bosch, die seitdem dem Prado geschenkt wurde. Die Tafel soll noch immer ausgestellt sein, obgleich verschiedentlich unabhängig voneinander mündlich darauf hingewiesen wurde, daß das Stück eine moderne Fälschung ist. Es besitzt den unangenehm hellen, kreidigen Ton, den manche Bilder dieser Art haben und der sie inmitten echter altniederländischer Werke völlig isoliert. Die Erhaltung ist außergewöhnlich gut. Wenn ich mich recht erinnere, hat die Tafel die verdächtige allzu gute Craquelüre, die von anderen Beispielen her wohlvertraut ist. Die Zeichnung ist so tadelsfrei, daß — und das ist das gravierende — man nicht versteht, warum ein Maler von diesem Können, der nach seinem Stil nicht vor 1510—1520 ge-



FRAUENBILDNIS. FÄLSCHUNG
PRIVATBESITZ. ABB. 11

wirkt haben könnte, für die Finger und den Ärmel des Stifters sklavisch den berühmten, um 1460 entstandenen Croy des Rogier van der Weyden nachahmt (Abb. 6).

Abb. 7 gibt ein Bild einer Sammlung wieder, die dem Museum in Kapstadt vermacht werden sollte. Es wurde 1919 an der Spitze des Januar-Heftes des Burlington Magazine veröffentlicht, einer Stelle, wo man die besonders bedeutsamen Funde einzuführen pflegt. Befremdlich ist schon der geschweifte Abschluß oben, der für ein Bild dieses Stils — es soll die Zeit um 1460 vorgetäuscht werden — nicht nachweisbar ist. Maria ist nach der abgebildeten Vorlage kopiert (Abb. 8). Auch dieses Stück zeigt helle blinkende Farben und eine tadellose „gebackene“ Craquelüre. Es wurde unter anderen W. Bode vorgelegt, der es als Fälschung bezeichnete.

Abb. 9. Bildnis Kaiser Maximilians, veröffentlicht in der belgischen Kunstzeitschrift „Revue d'art“ (1926, S. 109). Das Porträt des Kaisers kommt in vielen Wiederholungen vor, die alle auf ein Werk des Joos van Cleef zurückgehen (frühestes, eigenhändiges Exemplar in Wien, Abb. 10). Wie es scheint, hat nicht das Wiener, sondern ein stark umstilisiertes Stück im Prado aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts oder ein ähnliches als Vorbild gedient. Das Bild könnte unbedenklich als eine der vielen alten Wiederholungen passieren, wenn es nicht durch allerlei äußerliche Vorzüge, wie ungewöhnlich stattliches Format, tadellose Oberfläche und Craquelüre (beides in einem schon verdächtigen Grade) und formenschöne Gestaltung der Einzelheiten, befremdete. Dazu sitzt in den Schatten des lederbraunen Inkarnats eine merkwürdig grünspanartige Farbe. (Nebenbei bemerkt ist das Kolorit eines der zuverlässigsten Kriterien, da die alten, schon bei den zeitgenössischen Italienern hochgeschätzten Farben der Altniederländer jeder Imitation spotten. Leider nur ein Kriterium für gute Sachkenner, die viel gesehen haben, da das Verdächtige der Farbengebung kaum mit Worten verständlich zu charakterisieren ist.) Auch in diesem Falle scheint der Nachweis der Fälschung beweiskräftig geführt werden zu können, denn es gibt noch andere Bildnisse derselben Hand im

Handel und in einer Privatsammlung (Abb. 11), deren Inhalt in einer opulenten Publikation bekannt gemacht worden ist. Wie bei fast allen besprochenen Bildern verlautet auch hier nichts von einer Herkunft aus älteren Sammlungen. Es ist dieselbe eigentümlich bucklige Modellierung der Gesichtsteile, die allzu blanke Oberfläche, der leere Gesichtsausdruck — auf diesen anstößigen Punkt einzugehen, verbietet mir die Achtung vor dem Leser: scheitern doch fast alle Fälschungen schon an dieser entscheidenden Stelle — und was es mehr dergleichen gibt, das den Verdacht zur Gewißheit erhebt.

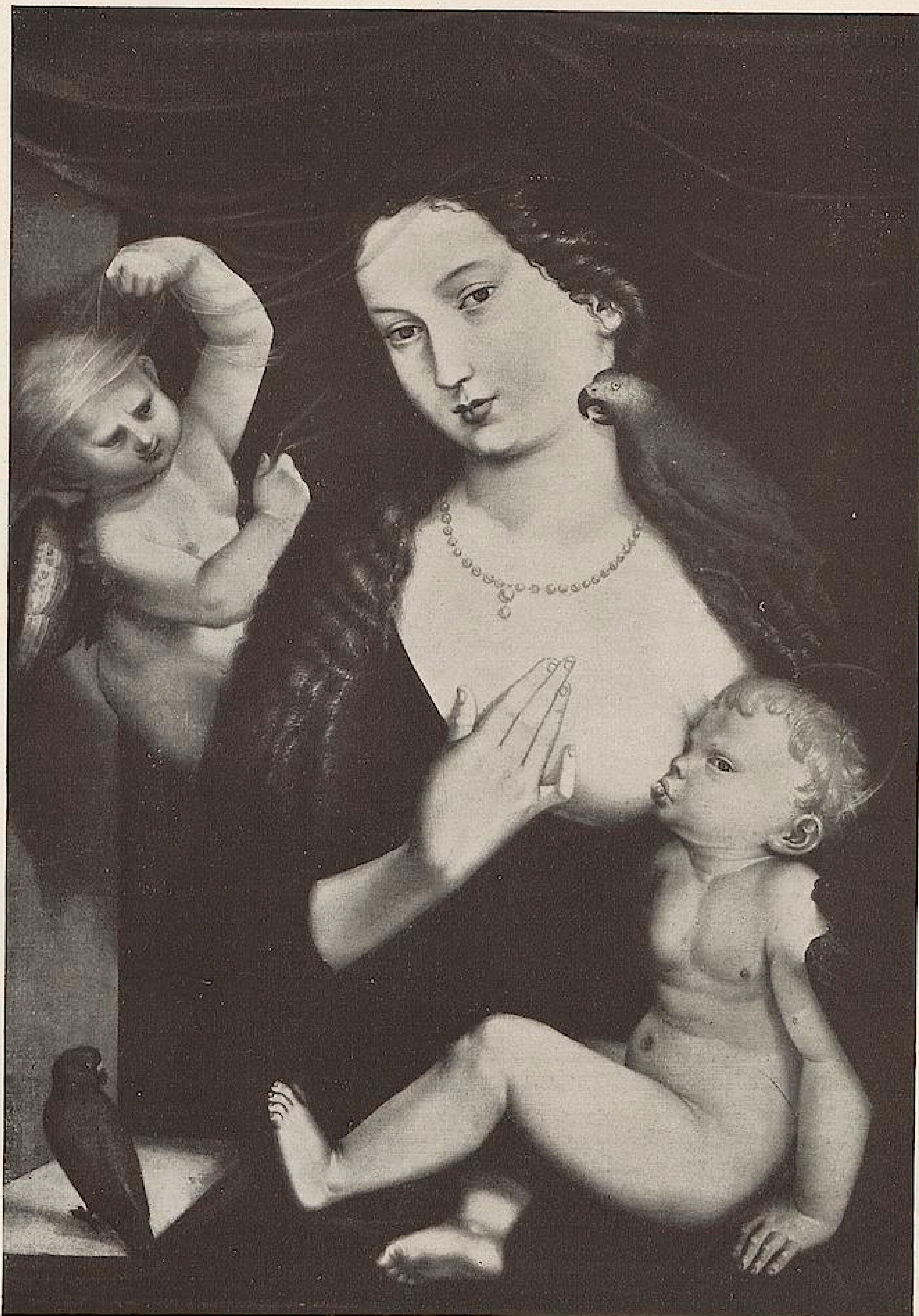
Es ist nicht unwahrscheinlich, daß wir in sämtlichen besprochenen Bildern Arbeiten ein und desselben belgischen Malers vor uns haben. Daß es außerdem Ateliers gibt, die Altniederländer berufsmäßig herstellen, ist durch andere Gruppen von Fälschungen offenkundig geworden. Die Gefahr, die den Sammlern durch sie droht, darf wohl nicht als groß angesehen werden. Viel bedenklicher steht es um die alten Bilder, die solchen Malern in die Hände fallen. In wie unverantwortlicher Weise durch Verfälschungen alter Bilder gesündigt wird, war auf der genannten Londoner Ausstellung sozusagen mit Händen zu greifen. Bei einer ganzen Reihe von Tafeln ist nie geklärt worden, was alt und was neu ist. Daß sie ganz neu seien, war infolge verschiedener Umstände nicht sehr wahrscheinlich, z. B. infolge Herkunft aus älteren Sammlungen. Ein Beispiel einer solchen Verfälschung sei hier angeführt, weil die Verfasserin eines sehr gelehrten Buches ihr zum Opfer gefallen ist. In dem jüngst erschienenen, fast überreich illustrierten Buche über Meister Francke werden am Schluß zwei Ausschnitte aus dem Leipziger Schmerzensmann Franckes und einem flämischen Bilde abgebildet (Abb. 12, 13), um darzulegen, wie der deutsche Maler von fremden Vorlagen abhängig ist. Die Verfasserin argumentiert sehr vorsichtig und nimmt das niederländische Stück nur als Beweis für die Existenz eines dritten gemeinsamen Vorbildes. Aber sogar das ist mehr als zweifelhaft. Denn der altniederländische Engel befindet sich auf einem überaus merkwürdigen Bilde, das auf der Londoner Ausstellung zuerst bekannt und verdächtigt wurde. Ob es sich um ein modernes oder nur um ein verfälschtes Bild handelt: daß der Engel nach dem Leipziger Meister Francke in moderner Zeit restauriert war, dieser Verdacht stellte sich sogleich ein und wurde angesichts des Bildes auf der Ausstellung in London nur allzu sehr verstärkt.



MEISTER FRANCKE, AUSSCHNITT AUS DEM LEIPZIGER „SCHMERZENSMANNE“
ABB. 12



AUSSCHNITT EINES ANONYMEN BILDES MIT CHRISTUS ALS ERLÖSER
ABB. 13



HANS BALDUNG GRIEN, DIE MADONNA MIT DEM PAPAGEI

NEUERWERBUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS

DIE HYBRIS DER PHOTOGRAPHIE

VON

HERRMANN BEENKEN

Vor einem Dutzend Jahren hätte man die Frage, ob Photographie in dem gleichen Sinne Kunst sein könne wie Malerei oder Graphik, mit einem mitleidigen Achselzucken erledigt. Nur zu deutlich machte sich der Photograph zum Affen des Malers, nannte sein Institut, weil er Bildnisse mit schummrigen Schattensaucen übergoß: Atelier Rembrandt, schuf gelegentlich widerwärtige Mischformen von Photographie und Radierung, betonte überhaupt, indem er wenigstens mit wuchtigem Namenszuge signierte, Manuelles, Persönliches, und dies alles hieß dann „künstlerische Photographie". Außerhalb der vier Wände des „Lichtbildkünstlers" aber gab sich über den geistigen Rang solchen Treibens wohl niemand ernst zu nehmenden Zweifeln hin.

Inzwischen ist die Photographie „sachlich" geworden, und eine gewisse Richtung der modernen Kunst ist es auch. Die Kunst selber hat sich der Photographie angenähert, es gibt — vor kurzem noch unerhört — einen nicht zu leugnenden Einfluß von Photographie auf Malerei. Die Photographie ihrerseits hat einen erstaunlichen Vorstoß in die Sphäre der bildenden Kunst unternommen, indem sie den Bereich des für sie Bildwürdigen auf das umfassendste ausdehnte, wobei mit der Erweiterung ihres Gegenstandsgebietes zugleich das gegenständliche Interesse als solches vielfach hinter dem ästhetischen in neuer Weise zurücktrat. Der Formwert der Sachen, des Alltäglichen, Unscheinbaren, das war es, was den Kameramann plötzlich fesselte; ihn zu erfassen aber bedurfte es eines Auges, das ästhetischem Formverhalten zugewandt, das künstlerisch zu wählen imstande war. Qualitätsunterschiede zwischen Bild und Bild traten sehr bald an den Tag, bestimmte Photographenpersönlichkeiten wußten von sich reden zu machen, solche, die sicher auch den Durchschnitt ihrer Handwerksgenossen weit überragten, und so entstand auch der Geltungsanspruch, Photographie sei etwas wie Kunst. Zuletzt hat diesen Anspruch ein Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller von nicht zu unterschätzenden Qualitäten, Franz Roh*, theoretisch vertreten.

Es ist heute nötig, sich mit den tief wurzelnden Mißverständnissen auseinanderzusetzen, die diesem Anspruch zugrundeliegen. Zunächst aber gilt es, jene neue Bewertung des photographisch erzeugten Bildes als Faktum und Zeugnis für einen Wandel des Kunstwollens im Zusammenhange mit anderen Erscheinungen der Gegenwartskunst kunsthistorisch ganz zu begreifen. Wir stehen vor der unbestreitbaren Tatsache, daß das optische Phänomen, ganz gleich ob „gegenständlicher" oder „ungegenständlicher" Art, einen Bildwert bekommen hat. Schon der Impressionismus hatte sich am Gegenstande als solchen in hohem Grade desinteressiert erklärt. Liebermanns Höherbewertung des gut bemalten Spargelbündels im Vergleich mit der schlecht gemalten Madonna war deutlichstes Zeichen hierfür, und der Gegensatz dieser Anschauung gegen die von der Würde des Gegenstandes tief durchdrungene Kunstauffassung des Klassizismus war ganz offenbar und bewußt. Für die impressionistische Einstellung war das Wertgebende das Persönliche, die Auffassungs- und Darstellungsweise des Malers, und diese wurde auch noch im Expressionismus, der vielfach ja geradezu eine Hypertrophie des Subjektiven darstellt, auf das stärkste betont. Die Wandlung, die wir in den letzten zehn Jahren erlebten, lag nun darin, daß man dieses Subjektive, Persönliche in ganz eigentümlicher Weise von den objektiven künstlerischen Verwirklichungen wieder abzuziehen begann, daß man zum mindesten seine ausdrückliche Betonung vermied. Die Wandlung Kandinskys — wobei das Problem, ob und wie weit dieser Maler als Künstler gelten darf, unerörtert sei — läßt die allgemeinere Umstellung besonders deutlich erkennen: Alles, was um 1914 Handschrift, also unmittelbarer Ausfluß des Innerseelischen, Persönlichen war, ist um 1924 gelöscht. Zirkel und Lineal werden zu Instrumenten des Malers, mit ihnen wird die neue Formumgrenzung geschaffen. Und der Konstruktivismus der Jüngeren, von denen ein Moholy-Nagy und ein El Lissitzky immerhin zu beachten sind, hat dann ganz sachlich und schlicht das ästhetische und das künstlerische Problem gleichsam auf den Experimentiertisch gelegt. Farbige Flächen, so oder so geordnet, oft in interessanter und nie gesehener Weise irrational-räumlich einander überschichtend oder vor lackierten Schwarzhintergründen in geheimnisvoller Schwebe befindlich, das war nun Bild. Diese Maler aber gehörten auch zu den ersten, die ihr Augenmerk der Photographie zuwandten. Und zwar in gleicher Weise — das ist bezeichnend — der gegenständlich orientierten wie dem abstrakten Photogramm.

Mit dem Aufkommen des Photogramms wurden auch die photographische Platte, das photographische Papier als mögliche Träger mehr oder weniger abstrakter räumlicher und formaler Bildwirkungen und irreal-magischen Stimmungsgehaltes erkannt. Welche Überraschungen erlebte man nicht schon beim Übereinanderaufnehmen und Übereinanderkopieren! Das war genau jene irrational das Nahe und Ferne verflechtende, alles ins Ungreifbare, Imaginäre verrückende Räumlichkeit, die zuerst in gewissen expressionistischen und kubistischen Bildern beglückend entgegengetreten war. Daß man diese Reize zu sehen, in bisher als bloßes Abfallsprodukt Betrachtetem einen optischen Wert und zugleich auch einen bestimmten geistigen Ausdrucksgehalt zu erkennen begann, war die fruchtbare Folge eines Vordringens echter Kunst selber zu neuen Seh- und Formungsmöglichkeiten gewesen. Es war auch nicht einzusehen, warum man das Entstehen solcher photographischer Bildwirkungen dem bloßen Zufall überlassen, warum man nicht nachhelfen sollte, um ästhetisch Eindrucksvolles und Interessantes zu schaffen. Eine völlig andere Frage aber ist es, ob man auf diesem Wege etwas wie Kunst zu schaffen vermochte.

Zu diesen auf Realisierung abstrakter Formverhalte gerichteten Tendenzen der neuen Kunst steht „die neue Sach-

* In der Einleitung: „mechanismus und ausdruck" zu dem Bilderbande: foto-auge, 76 fotos der Zeit, zusammengestellt von franz roh und jan tschichold, im akademischen verlag dr. fritz wedekind, stuttgart".



TILMANN RIEMENSCHNEIDER, BEWEINUNG CHRISTI. DETAIL

NEUERWERBUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS

lichkeit", der „magische Realismus" nur scheinbar und äußerlich in einem Gegensatze. Das Interesse an Gegenständen braucht zunächst einmal an der Gegenständlichkeit dieser Gegenstände gar nicht weiter interessiert zu sein. Gerade von der sachlichen Photographie wird dies vielfach gelten. Eine photographierte Kartothek wird nicht aus Interesse an der Kartothek als solcher, sondern aus Interesse an einem Formbestande und seiner ausdrucksmäßigen Wirkung aufgenommen, also aus einem vom Gegenständlichen losgelösten Interesse. Andererseits freilich ist die neusachliche Kunst durchaus nicht immer in dieser Weise gegenstandsuninteressiert, vielmehr ist ihr der gegenständliche Tatbestand oft gerade ein sachliches Dokument. Ein Stück Maschine etwa repräsentiert die Welt der Technik, des Kapitalismus, ein stillebenhaft gemaltes Schützengrabenbild die des Krieges, und zwar in ausgesprochen anklägerischer Weise: allgemeinmenschliche und politische Stellungnahmen werden dem Bildbeschauer nahegelegt. Besonders bezeichnend für diese Art „Sachlichkeit" ist die Photomontage: der Ausschnitt dient zur Vertretung eines Ganzen oder geradezu einer allgemeinen gegenständlichen Sphäre: Großstadt, Verkehr, Presse usw., und zwar gewinnt er diese Fähigkeit, allgemeineres Wesen zu repräsentieren, besonders durch die Art entfremdender und alle Naturzusammenhänge sprengender Nachbarschaftszuordnung. In dieser Hinsicht ist die Photomontage dem Dadaismus vergleichbar. — Dies alles sind völlig neue und spezifisch moderne Möglichkeiten von Bild- und Wirkungsabsicht.

Solches „die Sache als Dokument sprechen lassen" ist mit dem Interesse an abstrakten Formverhalten durchaus auf den gleichen geistesgeschichtlichen Generalnenner zu bringen. Beide Male wird ein Wesen enthüllt, Wesen eines Formverhaltes, Wesen eines Sachverhaltes, dies spricht im Bild. Der Künstler möchte den Anschein erwecken, als träte er ganz in den Hintergrund — eine seltsame Fiktion unserer immer noch unendlich subjektivistischen Zeit —; aber auch das persönliche Mitleben des Beschauers mit Gestalten im Bilde, etwa im Sinne der Publikationsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts, wird nicht in Anspruch genommen. Sach- und Formverhalt erheben den Anspruch auf eine eigentümliche Allgemeingültigkeit eben als Wesen, womit sie der Sphäre des zeitlich und räumlich individuellen Geschehens und dem Flusse der vorübergehenden Erscheinungen, aus dem der Impressionist immer wieder schöpfte, in merkwürdiger Weise enthoben sind. Sowohl der „Abstrakte" wie der „Sachliche" unserer Tage suchen zu bannen. Statt des Transitorischen ist das Dauernde, statt des Individuellen das Allgemeine, statt des Bedeutungslos-Zufälligen das gültige und ausdrucksstarke Zeichen das Ziel. Bezeichnend ist die neue Bedeutung des Begriffs: Reportage. Das Einzelne wird nicht aus dem Gesamtzusammenhange einer Lebenstotalität entwickelt und begriffen, es wird vielmehr herausgeschnitten; aber der Ausschnitt soll typisch sein, soll das Ganze, das Allgemeine vertreten, wobei die Einseitigkeit des Blickpunktes und der Ausschnittbegrenzung nicht mehr als Einwand empfunden werden. Das subjektiv und zufällig Erlebte wird als Symbol für Dauerndes eingesetzt.

Bei solchen Absichten fällt naturgemäß einer mechanischen Wiedergabe von Form- und Sachbeständen, wie es die Photographie ist, eine wichtige Rolle zu. Hier wird ja die Fiktion objektiver Bannung bei völligem Zurücktreten eines die Sache mit seiner Lebendigkeit durchdringenden, sie sich zu eigen machenden Subjekts auf das vollkommenste verwirklicht (obgleich es ja ein Mensch ist, der die Maschine einstellt und das Objektiv öffnet). Einseitigkeit des Blickpunkts, Ausschnitt; aber die Sache spricht! Oder beim Photogramm: Zufällig-Chaotisches enthülllt geheimes Wesen und das geheime Gesetz wesenhaften Ausdrucks.

Bei solchen Absichten ist auch Kunst möglich, das Gestalterische, Persönliche vermag auch hinter der Fiktion des Sachlichen, Persönlich-Nichtdurchdrungenen auf das lebendigste und schönste wirksam zu werden. Aber diese Absichten sind als solche darum noch keineswegs künstlerisch, auch Außerkünstlerisches vermag ihnen zu dienen. Gewiß ist das gute Photo „ausdruckserfüllt", nicht bloßer „Abklatsch der Natur", und die Gegenstandswahl, die Bestimmung von Sehwinkel, Beleuchtung, Ausschnitt, ja noch das Auswählen des „guten" Bildes unter den Fehlproduktionen geistige Leistung, bei der Künstlerisches beteiligt ist. Trotzdem vermag Photographie niemals bildender Kunst gleichwertig zu sein oder gar sie zu ersetzen.

Kunst ist nämlich nicht etwa bloß ein ästhetischer Qualitätsstempel, so daß „gute", meinetwegen auch etwas wie persönlichen Stil verratende Photographien eo ipso Kunst wären. Und weiter ist es absurd, in dem Unterschied zwischen der Apparatur des Kameramannes und der manuellen Arbeitsweise etwa des Graphikers nichts weiter als einen Unterschied technischer Mittel zu sehen, von denen die einen nur rascher erlernbar seien als die andern und rascher zum Ziele führten. Bildende Kunst ist vielmehr — seltsam, daß man das heute noch ausdrücklich sagen muß! — eine geistige Region sui generis und eine Auseinandersetzung des Menschen mit einer Welt, bei der Weg und Ziel überhaupt kaum zu trennen sind und gerade das vermeintlich Technische vielfach bis ins letzte von Geist durchdrungen und geleitet ist*. Im künstlerischen Arbeitsprozeß, und nur in ihm, macht sich der Künstler eine Welt zu eigen, gibt ihr einen Sinn, nämlich das Gesetz seines Stils, das allem Einzelnen wie dem als eine wirkliche Einheit schließlich alles zusammenfassenden Ganzen auferlegt wird. Alle sichtbare Form geht gleichsam durch den Filter des Geistes, wird in etwas grundsätzlich Neues verwandelt, wird geprüft, ob es der neuen Einheit zu dienen vermag oder nicht. Bei der Photographie ist dagegen nichts möglich als ein bloßes Wählen zwischen verschiedenen, ihrem Wesen nach naturgegebenen Möglichkeiten, und was die Kamera, auch die noch so umsichtig gelenkte, aufnimmt, kann nie anderes als bloßes Rohmaterial sein. Die photographi-

* „Man muß sich davon überzeugen, daß das, was den Namen einer künstlerischen Vorstellung verdient, zunächst allerdings auf keine andere Weise entstehen kann als durch den bildnerischen Prozeß selbst. Man muß daran festhalten, daß die Hand nicht etwas ausführt, was im Geiste schon vorher hat fertig gebildet werden können, sondern daß der durch die Hand ausgeführte Prozeß nur das weitere Stadium eines einheitlichen unteilbaren Vorganges ist, der sich im Geiste zwar unsichtbar vorbereitet, aber auf keine andere Weise jenes höhere Stadium der Entwicklung erreichen kann, als eben durch die bildnerische Manipulation." Diese Sätze Conrad Fiedlers (Schriften über Kunst, Bd. II Nachlaß, München 1914, S. 168), bei denen im wesentlichen wohl nur an Malerei und Plastik gedacht ist, gelten entsprechend modifiziert, auch für die architektonischen Künste.



MARIA LACTANS AUS DER SIGMUNDSKAPELLE BEI MARIAZELL. ÖSTERREICHISCH UM 1390
DETAIL. NEUERWERBUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS

sche Aufnahme ist eben nur „Aufnahme", wenn auch vielleicht Aufnahme von dem, was ein Aufnehmender bewußt aufnehmen will; die Aufnahme einer Welt durch den Künstler aber ist zugleich Verarbeitung, Neuschöpfung, und in jedem echten Kunstwerke — auch im abstrakten, sei es von Klee, sei es Ornament oder Architektur — wird daher eine geistige Notwendigkeit der Formprägung erreicht, die aller Photographie aus wesensnotwendigen Gründen versagt ist.

Kunst ist ferner Übersetzung einer Welt in eine bestimmte, vom Künstler her zu gestaltende Materie, Auseinandersetzung mit bestimmten Werkstoffen und ihren Bedingungen. Der Werkstoff der Photographie ist Gelatine, ein schleimiges Etwas, das zwar nach Hell und Dunkel sich zu verändern, aber, so viel wir sehen, auf keine Weise wirklich durchgestaltet zu werden vermag. Mittels dieser Materie ist zwar Reproduktion und Verdünnung künstlerischer Ideen möglich, die an anderer Materie bereits ihre Gestaltung erlangten, Produktion und echtes Schaffen aber niemals.

Man kann nichts dagegen haben, wenn der Kameramann jetzt auch Reibeisen, Kloaken, Honigwaben, Eier und Brillen

aufs Korn nimmt, und seine Feststellung: „die Welt ist schön", wollen wir, obwohl sie nicht allzu neu ist, gerne begrüßen. Die illustrierten Zeitungen haben, seit sie solchen Entdeckungsreisen der Kamera ihre Spalten öffnen, entschieden gewonnen. Wir haben oben die tieferen Ursachen dafür aufzuzeigen versucht, daß man jetzt auch auf diese Dinge, und nicht nur auf Hochzeitspaare, Konfirmanden oder andere Seelenweideplätze, die Linse richtet, und sind daher gewiß unverdächtig, diese Dinge historisch nicht ernst, sondern nur als eine bloße Mode zu nehmen.



FRANZ ANTON MAULPERTSCH, DAVID WIRD GESALBT. SKIZZE. 43:34 cm

NEUERWERBUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS

Und dennoch, allmählich wird uns vor allen diesen sachlichen Photos ganz übel. In Photo-Ausstellungen, wie sie jeder bessere Kunstverein zu veranstalten heute für Pflicht hält, sehnt man sich nach dem gemalten oder gezeichneten Bilde, und zwischen seelenlosen Kopien, die schon ihrem Wesen nach nur Schatten sind, nach dem Original und seinem unersetzlichen Zauber. Gott sei Dank wird in ein paar Jahren der ganze Sachlichkeitsspuk des neuen Photographierens einigermaßen verweht sein. Warum? Deswegen, weil die Möglichkeiten des Photographierens unendlich beschränkt sind. Immer wieder neue Sachen und Sachlichkeiten oder magische Zufallsphänomene der Platte, hübsch ausgesucht, interessante Ansichten, interessante Ausschnitte, das läßt sich die Menschheit ein paar Jahre gefallen; aber dann kriegt sie es satt.

Aber die Kunst kriegt sie nie satt, das ist der Unterschied. Denn die Möglichkeiten der Kunst sind ihrem Wesen nach unendliche, denn immer auf neue Weise setzt sich der Mensch mit seiner Welt auseinander. Der Film ist Kunst, er kann es wenigstens sein, aber nur seiner Zeitlichkeit nach. Er ist neben Plakat- und Buchgewerbe der eigentliche Nutznießer der Bewegung: neue Photographie. Er lernt Möglichkeiten packender Bildwirkung, die im Augenblick den Beschauer erregen, erschüttern, dies aber nur im Verlauf eines mit kluger Hand gestalteten zeitlichen Werdens. In dessen Zusammenhange hat als Teilglied, als Element, das einzelne photographische Bild seinen künstlerisch berechtigten Platz. Für sich gesehen aber ist es, mag es noch so „ausdrucksgesättigt", noch so wohlgefällig sein, dem Filmganzen gegenüber, immer ein Weniges. Bildende Kunst dagegen bedarf ihrem Wesen nach des Zeitlichen nicht. Sie ist ein letzter Wert in sich, über den ein Hinaus, wie es der Film gegenüber der Photographie ist, nicht gedacht werden kann.



CHRISTIAN WENZINGER ZUGESCHRIEBEN, DIE HL. MARIA MAGDALENA. DETAIL
NEUERWERBUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS

DIE NEUERWERBUNGEN DES GERMANISCHEN MUSEUMS

Wer das alte Germanische Museum gekannt und seine Entwicklung in den letzten Jahren verfolgt hat, der vermag die zielbewußt energische Arbeit des neuen Direktors Dr. E. H. Zimmermann nur bewundernd anzuerkennen. Denn es ist ihm gelungen, aus einer Rumpelkammer, in der gewiß köstliche Kunstschätze aufgespeichert, kaum aber dem Genuß zugänglich gemacht waren, eines der schönsten deutschen Museen zu machen. Gewiß war die Entwicklung, als Zimmermann sein Amt antrat, bereits vorgezeichnet, vor allem durch den großen Anbau, der eine Ausbreitung und Neugliederung des Besitzes erst gestattete, und auch die klare Scheidung der Kunstsammlungen von den kulturgeschichtlichen Abteilungen, die keineswegs im ursprünglichen Plane des Museums gelegen war, mußte zwangs-

läufig erfolgen, da die Einschätzung der altdeutschen Malerei und Plastik sich im Laufe der letzten Jahrzehnte grundsätzlich gewandelt hat, und sogenannte „kirchliche Altertümer“, wie sie früher im Kirchenraum des Museums zusammengepfercht waren, heute ihre museumsmäßige Aufstellung verlangen.

Über die Neuordnung der alten Bestände hinaus hat Zimmermann aber eine ihrem Umfange nach geradezu staunenswerte Ankaufstätigkeit entfaltet. Er hat dem Germanischen Museum in allen seinen Abteilungen Kunstschätze von höchstem Werte zugeführt. Zum zweiten Male bereits gibt er einen Band mit Abbildungen der wichtigsten Neuerwerbungen heraus, der an Umfang und Bedeutung den vor fünf Jahren erschienenen Vorläufer wohl noch übertrifft, enthält er doch unter anderem auch die Jubiläumsgeschenke, die auf Zimmermanns Initiative dem Museum zur Feier seines fünfundsiebzigjährigen Bestehens gestiftet wurden.

Es ist nicht leicht, Hauptstücke aus der Fülle herauszuheben, reicht doch die Reihe der Gemälde von einem Altar des dreizehnten Jahrhunderts bis zu einem Bildnis des jüngeren Holbein und der wundervollen Madonna mit dem Papagei des Hans Baldung Grien, von dem Zimmermann nun schon eine Reihe wichtiger Werke für sein Museum erwerben konnte. Und sie reicht nochmals weiter von den Manieristen Spranger und Hans von Aachen, die ebenfalls in Nürnberg jetzt vorzüglich vertreten sind, bis zu den Malern des deutschen Rokoko, Kremserschmidt und Maulpertsch vor allem, von dem der neue Katalog gleich fünf Gemälde und eine Zeichnung abbilden kann.

Die Reihe der Skulpturen setzt mit einer schönen Madonna des frühen vierzehnten Jahrhunderts ein. Sie enthält neben zahlreichen glücklichen Ankäufen Leihgaben von Steinbildwerken, die an ihrer Stelle in Nürnberg dem Verderb ausgesetzt, dem Museum zur besseren Konservierung übergeben wurden. Es ist unter ihnen der großartige Christoph von der Sebaldkirche und die Madonna des Veit Stoß vom Weinmarkt. Auch hier sind alle Arten und Epochen plastischer Kunst vertreten, von der wunderbar zarten säugenden Madonna aus Mariazell, die im ausgehenden vierzehnten Jahrhundert entstanden ist, bis zu der ausdrucksvoll bewegten Magdalena, die dem Christian Wenzinger zugeschrieben wird.

Eine der hervorragendsten Neuerwerbungen sind die farbigen Fensterverglasungen aus Wiener-Neustadt, edelste Zeichnungen aus dem ersten Drittel des vierzehnten Jahrhunderts, und ein großartiger Schatz wurde dem Museum endlich mit der Leihgabe der gotischen Bildteppiche der Kirchenverwaltungen St. Sebald und St. Lorenz zugeführt, die in einem eigenen großen Saal Aufstellung gefunden haben.

Von einem Jahrfünft erfolgreicher Arbeit berichtet dieser Band. Daß es in unserer Zeit der Mutlosigkeit gelungen ist, in einem deutschen Museum so produktiv aufbauende Arbeit zu leisten, macht der Kunstbegeisterung und Tatkraft seines Direktors alle Ehre. Glaser.



ADAM ELSHEIMER, DREI MÄNNER BELADEN EINEN ESEL. PINSELZEICHNUNG. 15,5:26 cm

NEUERWERBUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS



DIE BILDERGALERIE IN POTSDAM-SANSSOUCI. VORDERFRONT

PHOTO: STAATLICHE BILDSTELLE, BERLIN

DIE BILDERGALERIE VON SANSSOUCI

VON

ELISABETH HENSCHEL-SIMON

Die Bildergalerie beim Schloß Sanssouci hat nur im achtzehnten Jahrhundert zu den anerkannten Sehenswürdigkeiten gehört, — heute wissen beruflich nicht eigens Interessierte kaum etwas von ihrer Existenz. Sie gilt als eine etwas verfehlte Liebhaberei Friedrichs des Großen, die zudem durch die Tätigkeit der Berliner Museumskommission im Jahr 1830 ihre einzig wertvollen Bilder eingebüßt habe. Dieses Vorurteil wird noch aus einer Zeit mitgeschleppt, die dem Rokoko fern stand, und es ist jetzt vielleicht der gegebene Augenblick, es zu berichtigen.

Die Geschichte der Galerie ist einfach: 1755 begonnen, durch den siebenjährigen Krieg unterbrochen, 1764 zu Ende geführt. Der Baumeister: Johann Gottfried Büring, der aus dem Plan und der Idee des Königs, fremden Vorbildern, Knobelsdorffscher Phantasie und einem guten Teil eigener Schöpferkraft die Umrahmung schuf für die dreigeteilte lange Bilderwand und das Kabinett für die „kleinen Schildereyen".

Gebäude und Sammlung wurden miteinander und füreinander geschaffen; sie verdanken einem Willen ihre Entstehung, und die gleiche Zeit hat die Geschlossenheit ihrer Gestaltungskraft in den Dienst dieser einheitlichen Schöpfung gestellt. Sammlung und Gebäude sind unlösbar miteinander verknüpft, und es wäre sinnlos, eines vom andern trennen zu wollen, also etwa eine andere als die ursprüngliche Bilder-

Anmerkung der Redaktion: Die Bildergalerie beim Schloß Sanssouci wird in diesen Tagen wieder eröffnet, nachdem sie von Frau Dr. Henschel-Simon neu geordnet worden ist.



DIE BILDERGALERIE IN POTSDAM-SANSSOUCI, BLICK IN DIE GALERIE

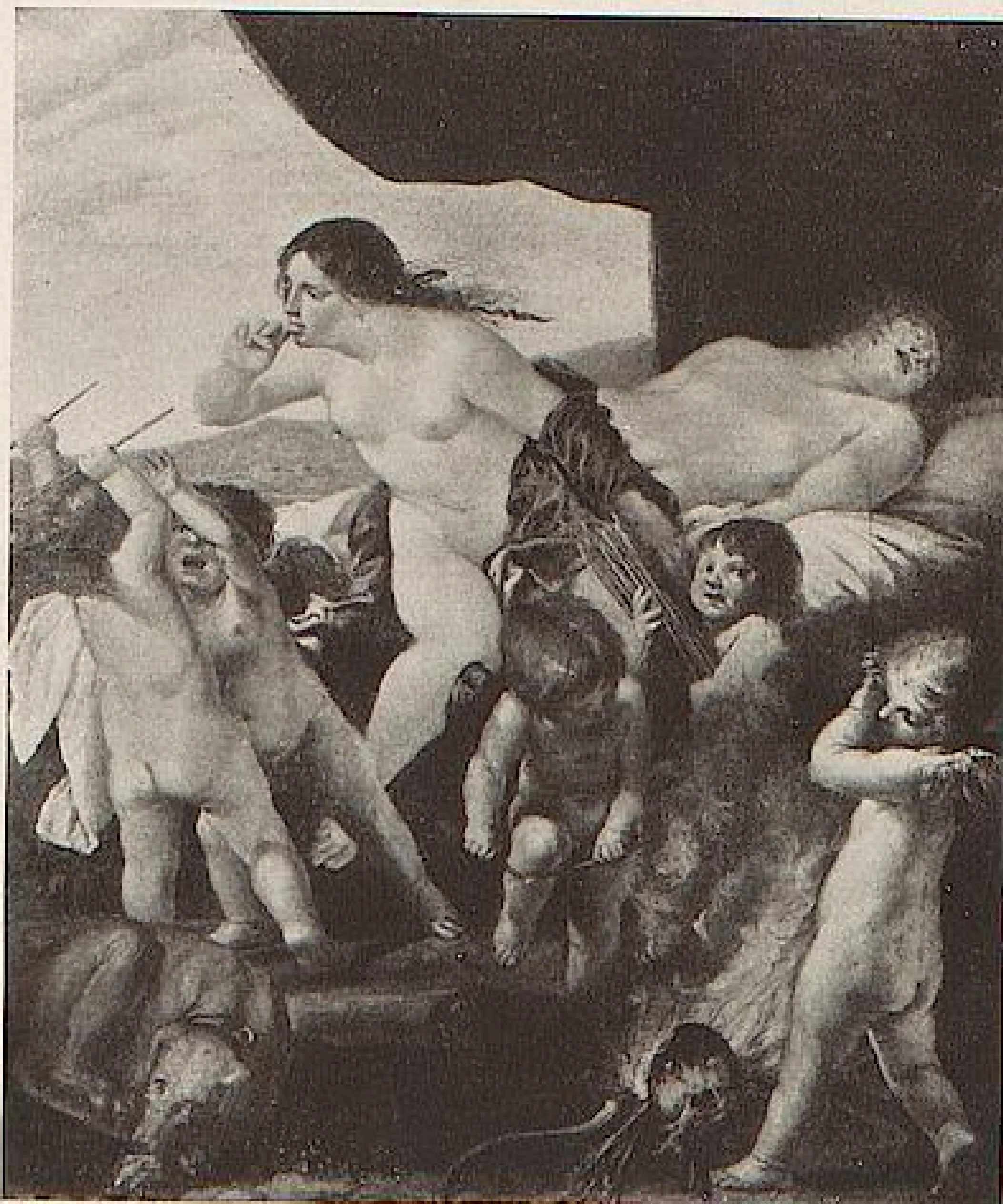
anordnung zu wählen oder eine neue, dem Bau wesensfremde Sammlung hier unterzubringen. Das Zusammenwirken von Gebäude und Inhalt ist das Einzigartige dieser Galerie, die ganz anderen Bedingungen unterliegt als moderne Museen. Und doch hat die Bildergalerie etwas sehr Wesentliches und Wichtiges mit den neueren Sammlungen gemein: hier in Potsdam steht das erste erhaltene Museum in Deutschland und zugleich die umfangreichste Sammlung des achtzehnten Jahrhunderts in der annähernd ursprünglichen Anordnung. Mosigkau und die Grüne Galerie in München mögen noch unberührter sein; sie sind jedoch lediglich bewohnte Säle, die durch ihre geringere Ausdehnung, die größere Einfachheit der Ausstattung und durch ihr Einbezogensein in die Architektur hinter der Bildergalerie von Sanssouci zurückstehen. Auch Pommersfelden ist nicht mehr zu vergleichen, da hier die alten Bilder fast alle weggebracht sind.

Was heranzuschaffen war vom vielfach verstreuten alten Inhalt der Galerie, ist zusammengetragen, um auch mit dem einzelnen Bild das Fluidum des achtzehnten Jahrhunderts wieder einzufangen; was auszumerzen war an liebloser Anordnung der Bilder, stilwidriger Auswahl, an störenden Rahmen und roher Ölvergoldung, ist ausgemerzt worden. Der Raum spricht wieder rein und klar, wie ihn Friedrich II. gedacht und Menzel noch gezeichnet hat, ohne die vielen wahllos zusammengestellten Skulpturen; die Wände sind wieder das, was sie waren: Wände einer Bildergalerie des achtzehnten Jahrhunderts, Wände des Rokoko mit ihren Fehlern und Vorzügen. Die Fehler: manches nur dekorative Stück — die Vorzüge: die Unterordnung jedes Bildes in die Gesamtwirkung des Raumes, wobei die Möglichkeit dennoch bestehen bleibt, jedes Bild aus der Fülle zu isolieren und zu betrachten. Alles war verfehmt an dieser Galerie: die Lichtführung (die nicht eben schlechter ist als in manchen Museen), die Sichtbarkeit der Bilder (die nur im Kabinett teilweise wirklich mangelhaft ist) und schließlich die Bilder selbst in ihrer Auswahl und Bedeutung. Heute, wo die Bilder wieder einem einheitlichen Geschmack entsprechen und wir überhaupt Barockgemälde mit andern Augen ansehen als noch vor wenigen Jahrzehnten, empfinden wir es als eine Bereicherung ästhetischer und kulturhistorischer Art, daß eine solche Galerie sich erhalten hat. Ihre Einseitigkeit ist kein Mangel, sondern Reichtum, den jeder spüren muß, der einmal die Schönheit dieses festlichen Raumes empfunden hat. Wer inmitten der Formen des achtzehnten Jahrhunderts heimisch ist, wird hier der vertrauten Kunst des Rokoko auf eine ganz besondere Art nahe sein und wird, gleichgültig, ob dieses oder jenes Bild nur Kopie ist — den Rhythmus dieses einen großen, in der Mitte dunkel unterbrochenen Raumes fühlen.

Über den Inhalt der Sammlung und über die Hängung der Bilder sind wir genau unterrichtet. Kataloge, Hängepläne und Inventare geben ein fast lückenloses Bild von dem ursprünglichen Aussehen der Galerie und von dem Schicksal der einzelnen Bilder. Der jetzigen Neuordnung wurde die zweite Auflage des Kataloges von Matthias Oesterreich zugrunde gelegt, die 1770 erschien, als die Sammlung für abgeschlossen gelten konnte. Hier hingen Flamen, die früher fast alle für Rubens gehalten wurden, Italiener des siebzehn-

ten und einige wenige des sechzehnten Jahrhunderts. Die Zahl der Bilder des achtzehnten ist verschwindend gering — Friedrichs Vorliebe dafür war bereits vorüber, als er für die Galerie zu sammeln begann. Die Abbildung einiger Bilder mag den Charakter der Sammlung andeuten, die auch nach der Abwanderung von Werken wie der Leda von Correggio, Rubens' heiliger Cäcilie und dem Selbstbildnis des jungen Rembrandt noch genug gute und interessante Bilder aufweist. (Die Museumsverwaltung in Berlin stellte übrigens in entgegenkommender Weise einen Teil der 1830 nach Berlin abgegebenen Bilder für die Wiederherstellung der Galerie zur Verfügung.) Hier hängen noch fünf eigenhändige Bilder von Rubens, manches wichtige Bild aus Rubens' Kreis und auf der italienischen Seite — die Meister waren schon im achtzehnten Jahrhundert nach Nationen getrennt — die Befreiung des heiligen Petrus von Domenichino, Marattis Romulus und Remus und Lanzelot und Ginevra von Giulio Romano. Eine Diana und Callisto, die bisher als Delafosse galt, hat sich einwandfrei als Lancret erwiesen. An der Bewunderung seiner Zeit für die van der Werffs ist auch Friedrich nicht vorbeigegangen; beide Brüder sind in charakteristischen Werken vertreten.

Das ist die Sammlung Friedrichs des Großen. Die Meisternamen allerdings, mit denen er und seine Zeitgenossen die Bilder belegten, sind meist verschwunden. Der Ruhm dieser Tizians, Lionardos und Raffaels hat sich als vergänglich erwiesen. Der Verzicht auf diese Namen wiegt aber leichter, da etwas Selteneres dafür eingetauscht wurde: eine Sammlung des achtzehnten Jahrhunderts in dem eigens für sie geschaffenen Raum, der sich in seiner Helligkeit und Weite und in der Anmut seiner dekorativen Formen heute wie vor 160 Jahren unangetastet und lebendig darbietet.



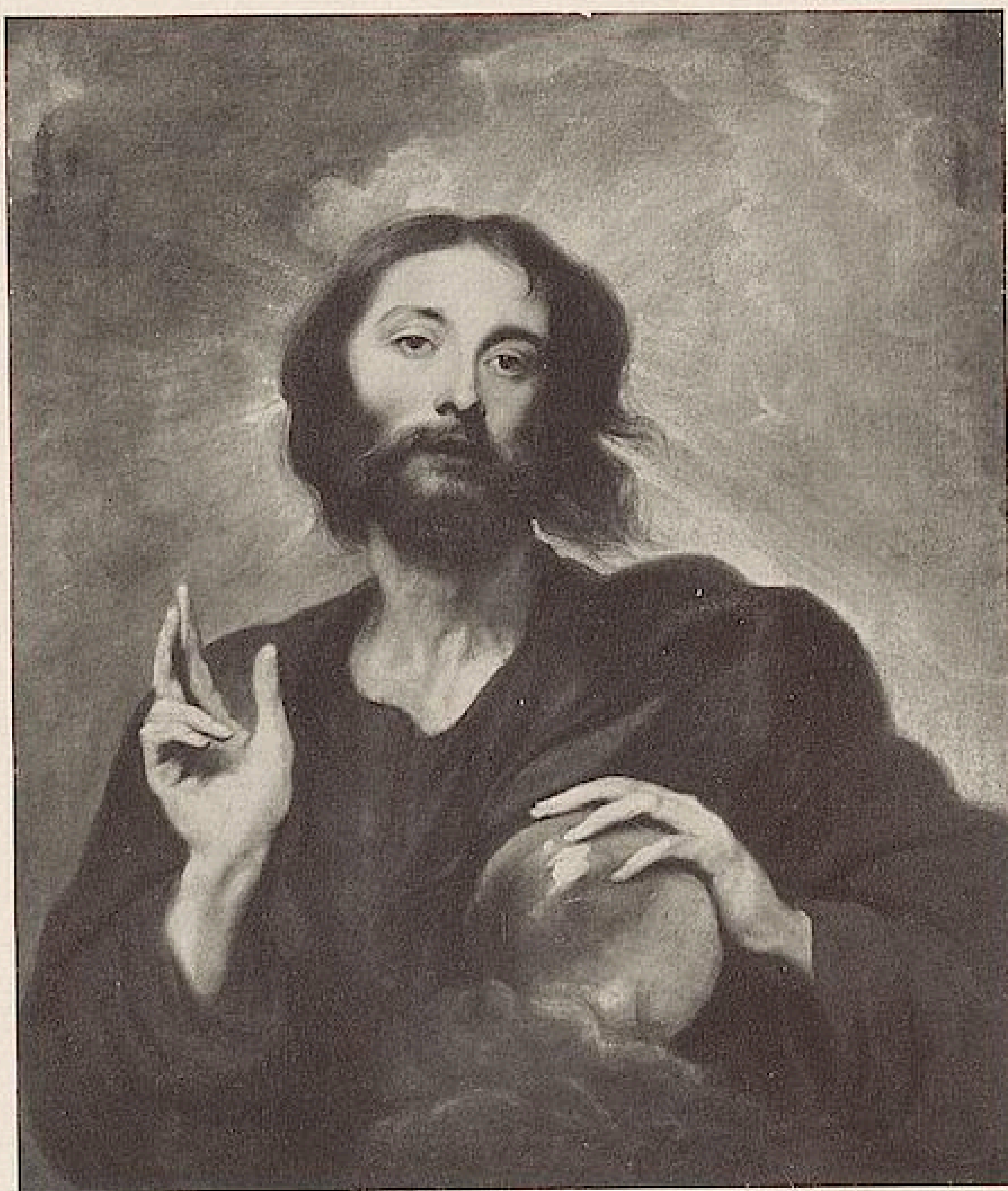
OBERITALIENISCHER MEISTER, VENUS UND ADONIS
ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



P. P. RUBENS, DIANA UND CALLISTO
SKIZZE, VON FRAGONARD (?) VERGRÖSSERT

AUS DEM KULTUSMINISTERIUM

Im preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung sind die Personalveränderungen nun abgeschlossen, die durch Wilhelm Waetzoldts Ernennung zum Generaldirektor der Berliner Museen und durch das Ausscheiden des Ministerialdirektors Nentwig notwendig geworden waren. In die Stellung Nentwigs ist P. G. Hübner berufen worden, der vorher die staatlichen Schlösser und Gärten in vorbildlicher Weise verwaltet hat. Diesen Posten hat Ernst Gall nun übernommen, der an dem bisher in den Schlössern Geleisteten als Referent schon Anteil gehabt hat, dem ferner die preußischen Museen außerhalb Berlins unterstanden, der endlich, als Waetzoldts Nachfolger, das Referat für moderne Kunst und Literatur ausgezeichnet bearbeitet hat, der aber mit alledem stark überlastet war. Das von ihm nun abgegebene Referat für moderne Kunst ist Dr. Adriani übertragen worden. Was wieder eine gute Wahl zu sein scheint. „Wieder", weil das Kultusministerium sich überhaupt dadurch auszeichnet, daß es für seine Verwaltungsaufgaben Männer zu finden weiß, die, als gute Beamte, produktiv und führend zu sein verstehen. K. Sch.



VAN DYCK, CHRISTUS MIT DER WELTKUGEL

MEIER-GRAEFES „COROT"

Erschienen in den Verlagen Bruno Cassirer und Klinkhardt & Biermann, Berlin 1930. 153 Tafeln in Lichtdruck.

In einer anderen Anzeige eines Buches von Julius Meier-Graefe habe ich hier einmal gesagt, dieser Schriftsteller sei nie besser, als wenn er in seinen Künstler verliebt ist. Die Bücher über Delacroix und Renoir bestätigen es. Dieses neue große Werk über Corot bestätigt es ebenfalls. Besseres, Gründlicheres und im Erschöpfenden doch Liebenswürdigeres hat der fruchtbare Autor kaum je geschrieben. Mit seinen dreiundsechzig Jahren hat Meier-Graefe noch den schönen Jünglingszug, daß er schreibt, um sich selbst zu belehren, daß er im Schreiben selbst die letzte Klarheit gewinnt. Nur so entstehen die lebendigen Bücher. So kommt es, daß dieses neue Buch über den Autor ebensoviel aussagt wie über den Künstler. Um so mehr als der persönliche Anteil keineswegs versteckt ist. Im Vorwort gibt Meier-Graefe etwas wie einen Rechenschaftsbericht, warum er immer noch und immer wieder über die großen französischen Maler schreibt. Seine persönlichen Darlegungen wachsen hier, wie es immer sein sollte, ins Gleichnishafte hinein, sie gehen jeden Leser irgendwie an. Indem er seine ununterdrückbare Leidenschaft zugesteht, mit den Heroen, mit den höheren und reineren Menschen der Kunst zu verkehren, und indem er damit wie nebenbei eine Kritik der Zeit gibt, ruft er dem Leser das Wort in Erinnerung: „Sage mir, mit wem du umgehst, und ich will dir sagen, wer du bist." In seiner Unterhaltung mit einem anonymen Briefschreiber, der ihm den Vorwurf der Unzeitgemäßheit gemacht hat, kommt mit liebenswürdiger Leichtigkeit zum Ausdruck, was von heroischen Gelüsten auch im Naturell Meier-Graefes anklingt.

Diese Grundstimmung kommt dem Buch zu statten. Es ist durchweht vom klassischen Südwind eines heiteren Heroismus. Das heißt: es ist in der Stimmung dem Wesen Corots gemäß. Die Liebe zu dem Künstler macht, daß die Sprache vibriert, daß ebensoviel zwischen den Zeilen steht wie darin, daß mit dem gewissenhaften Kunsthistoriker sich der beschwingte Mensch aufs beste verträgt. Das Gründliche ist parlando gegeben. Aber es ist dieses Mal wirklich sehr gründlich. Meier-Graefe hat die alte und immer noch beste Methode befolgt — die freilich genaueste Kennerschaft voraussetzt —, daß er die Arbeit seines Künstlers von Anfang an verfolgt und Bild für Bild betrachtet und beschreibt, wobei das Biographische wie von selbst mitbehandelt wird. Wobei auch eine kritische Sichtung ungezwungen vorgenommen wird, dergestalt, daß der Nachdruck auf die Naturmalerei, auf die Landschaften, durch die die Naturstudie noch hindurchschimmert und auf die herrlichen Figurenbilder gelegt wird, auf Kosten der einst so berühmten, immer mehr aber verblassenden „Souvenirs d'Italie", die einem oft bedenklichen Manierismus, einer Ateliersystematik ihr Entstehen verdanken und die — es ist bezeichnend — zumeist auch Gegenstand der Fälschung geworden sind. Indem Meier-Graefe so das Wesentliche des Lebenswerkes betont hat, indem er seinen Künstler mit kritischem Enthusiasmus von der Wiege bis zum Grabe begleitet, bietet er das geschlossene Bild eines Malerlebens, auf das kein Empfindender ohne Bewunderung und Rührung blicken kann.



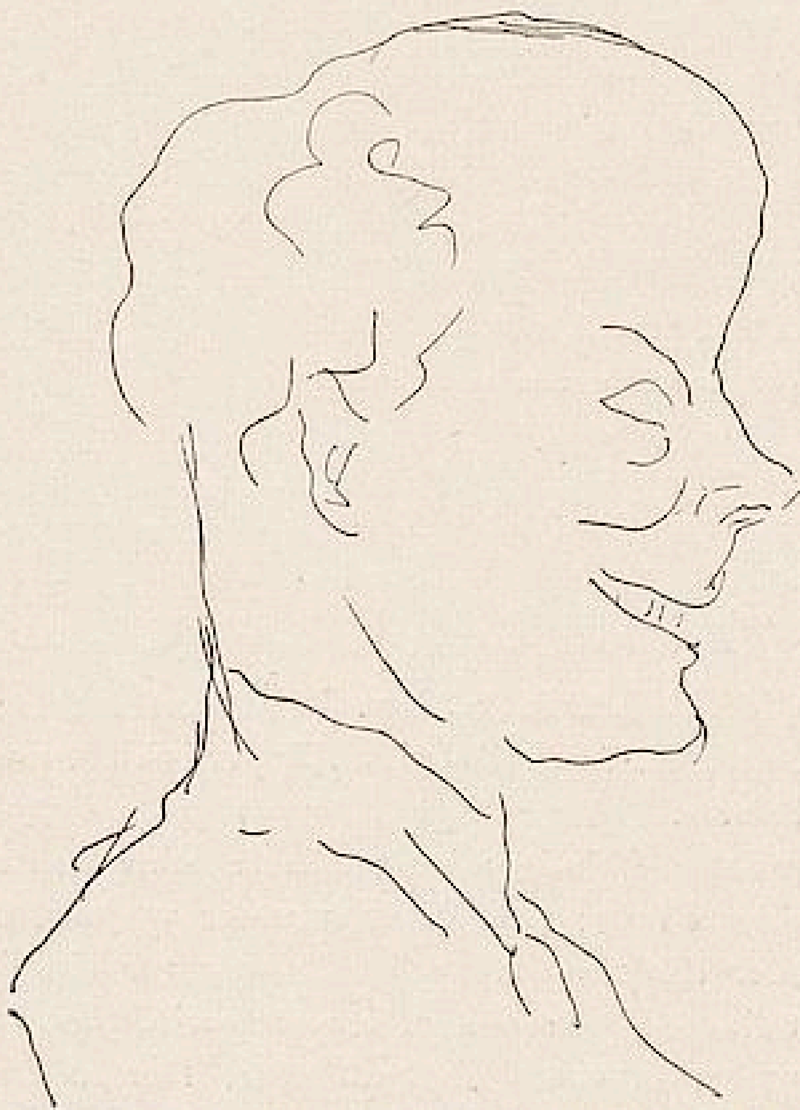
POTSDAM, BILDERGALERIE, DETAIL DER DECKE
PHOTO: STAATLICHE BILDSTELLE, BERLIN

Es ist die schöne Kunst Meier-Graefes, daß er seine kluge Liebe zu Corot auf den Leser überträgt. Während er Corots Ruhm entscheidend mehrt, mehrt er auch den eigenen Ruhm, den ihn eine schon vierzigjährige unermüdliche Tätigkeit im hingebenden Dienst des lebendig Schönen verschafft hat.

Die beiden Verlage, die sich zur Herausgabe vereinigten, haben viel für das Buch getan. Es ist — bei Jakob Hegner in Hellerau — ausgezeichnet gedruckt; die Lichtdrucktafeln, die „Ganymed" in Berlin herstellte, geben die Illusion Corotscher Malerei in der Schwarzweiß-Übertragung so klar und tonig, wie es in diesem Verfahren nur immer möglich ist. Ein „Prachtwerk", wenn man will; aber welch ein Unterschied zu den „Prachtwerken" vor dreißig Jahren! Man erkennt an einem solchen Buch, daß ein anderes Geschlecht von Verlegern und Buchhandwerkern lebt, daß die Arbeit der Reinigung und Kultivierung in den letzten Jahrzehnten nicht umsonst gewesen ist. Der einzige Einwand, der erhoben werden könnte, betrifft den Einband. Auch der ist in seiner Art gut; doch erscheint er etwas schwer und ernst für ein Buch über Corot. Dieser kleine Einwand wiegt aber leicht gegenüber der schönen Form des Ganzen. Innerhalb des Möglichen und praktisch Ausführbaren ist das Buch vorbildlich.

Karl Scheffler.

*



RUDOLF GROSSMANN, BILDNISKARIKATUR REBER

DER FÜNFZIGJÄHRIGE REBER

VON

RUDOLF GROSSMANN

Dr. Reber, dessen bekannte Sammlung kürzlich von Lugano in das Chateau Bethusy nach Lausanne übergesiedelt ist, feierte kürzlich seinen fünfzigsten Geburtstag.

Heute ist der Kunstkauz, den man früher in den Seitenstraßen des Montmartre antreffen konnte, fast ausgestorben; auch Sammler großen Formats werden immer seltener. Hier ist einer, der beides ist. Er hat mit leidenschaftlichem Flair für das lebendig Gegenwärtige bewußt und methodisch seine Sammlung aufgebaut; er greift zurück bis auf die Funde der Hallstadtzeit und wird auch zum Schrittmacher für Picasso, Gris und Braque. Sein Schlachtfeld ist mehr Paris als Berlin; er ist mehr als ein Käufer sicher notierter Kunstbörsenwerte: er ist ein Entdecker, Sammler mit Leib und Seele, dem das Sammeln eine Art Fetischersatz ist. Wer ihn auf dem Tottoir-roulant des Berliner Gesellschaftsbetriebes dann und wann auftauchen sieht, den frappiert ein stereotypes Lächeln, das zu dem Ernst Berlins merkwürdig kontrastiert.

Kürzlich saß Reber mit einem bekannten Kunstschriftsteller an einem Tisch. Über Picasso gerieten sie aneinander. Zwei Weltanschauungen standen sich gegenüber; beide redeten aneinander vorbei. Der Schriftsteller, aus einer mehr individualistisch eingestellten Zeit, verschanzte sich hinter Kunstgipfeln. Reber, mit dem Lachen eines östlichen Glücksgottes, eines Lachens, das nicht zweckfrei über den Dingen, sondern sehr zweckvoll im Gegenwärtigen lebt, verschrieb sich mit Haut und Haaren dem anonymen Formkollektivismus einer lebenden Generation. Als ihm die tektonische Formwandlung Picassos Erlebnis geworden war, mußte er rigoros alles ausschließen, was nicht diese Lienie hielt. Der alte Kern der Sammlung, der in Bildern Cézannes bestanden hat, mußte zum Teil in dem Augenblick aufgeopfert werden, wo die Wichtigkeit erkannt wurde, den architektonischen Formwillen weiterzuführen.

GEBURTSTAGE

Es ist noch zwei anderer Fünfzigjähriger zu gedenken.

Der Maler Ernst Ludwig Kirchner hat sich einen Platz in der vordersten Reihe seiner Generation erkämpft, ist aber weit davon entfernt, sich mit dem Erreichten zu begnügen, sondern dauernd in Wandlung begriffen und immer bereit schon Errungenes aufzugeben, um des Besseren, des Ausdrucksvolleren willen. Wir hoffen von ihm in der nächsten Zeit wieder einmal ausführlich sprechen zu können.

Wilhelm R. Valentiner verdient nicht nur große Achtung als Kunstgelehrter, sondern einen besonderen Dank auch für die freiwillig übernommene Mission, die er in Amerika (Detroit) als Museumsdirektor mit viel Initiative, Klugheit und Takt ausübt. Er ist einer der besten geistigen Gesandten Deutschlands im Ausland, die wir haben.

Seinen sechszigsten Geburtstag feierte — auch mit einer Ausstellung im Künstlerhaus — Hans Baluschek, der schon vor dreißig Jahren manches von dem vorweggenommen hat, womit Maler des Sozialen sich heute legitimieren.

K. Sch.



EDOUARD MANET, KOPIE DER „DANTEBARKE“ VON DELACROIX

SAMMLUNG H. O. HAVEMEYER, NEW YORK. VOR KURZEM ÜBERWIESEN AN DAS METROPOLITAN MUSEUM



KUNSTAUSSTELLUNGEN

NEUES AUS AMERIKA

Die Witwe des Fabrikanten Aaron Naumburg aus New York hat die Kunstsammlung ihres Mannes, sowie die Summe von 100 000 Dollars dem Fogg Museum of Art in Cambridge vermacht.

Im Brooklyn Museum ist eine Ausstellung von Bauentwürfen der Behrens-Klasse in Wien ausgestellt: Fabriken, Hotels, moderne billige Wohnungen usw. (Mehr interessieren würde es hier, Wohnungen möglichst billig, aber zu hohen Mieten herzustellen.)

Rembrandts Bildnis einer Dame mit Fächer aus dem Besitz des Lord Leconfield, Petworth, England (Klassiker der Kunst Bd. II, Seite 91, aus dem Jahre 1633, 1,27 m hoch, 1,01 m breit), ist von Mrs. Francis Neilson in Chicago für 250 000 Dollars erworben worden. Es ist jetzt in der Rembrandtausstellung in Detroit ausgestellt. Der Ankauf erfolgte durch die Firma Scott & Fowles, New York.

Die Waffensammlung des verstorbenen Kurators des Metropolitan Museum, Dr. Bashford Dean, im Werte von etwa 650 000 Dollars, ist diesem Museum geschenkt worden.

In der Brummer Gallery findet eine „one man's show“ von Georges Rouault statt, die vierzig Bilder umfaßt und zur Hälfte aus amerikanischem Privatbesitz besteht. Rouault ist 1871 geboren, er arbeitete zuerst als Glasmaler, besuchte die École des Beaux Arts, war Schüler von Moreau und ist mittelbar beeinflußt von Rembrandt, Daumier und Goya. 1906 stellte er mit den „Fauves“ aus.

Harlow, Mc. Donald & Co., New York, veranstalteten eine sorgfältig gemachte Ausstellung von Kupferstichen und Holzschnitten Dürers.

Das Museum of Modern Art eröffnete seine fünfte internationale Ausstellung: „46 Künstler unter 35 Jahren.“

Der Maler Rockwell Kent hat Auftrag für ein Deckengemälde in einem Kino erhalten. Das Bild wird 5000 Quadratfuß groß und stellt einen „Rekord“ dar. Der Auftrag (job) einschließlich des Gestühls des Kinos soll am 1. Juli fix und fertig sein.

Nach einer Schätzung der „American Art Dealers Association“ hat Amerika im Jahre 1929 etwa 250 Millionen Dollars für Werke der Kunst ausgegeben. Davon kommt ein Drittel auf alte Kunst. Allein für Graphik sollen 25 Millionen Dollars ausgegeben worden sein, da das Sammeln von Graphik im ganzen Lande ein Steckenpferd ist.

Im Mai wurde die von Dr. Valentiner im Detroit Institute of Arts organisierte Rembrandtausstellung eröffnet. Sie enthält mehr als siebzig Gemälde Rembrandts. An Umfang kann sie nur mit der Ausstellung in Amsterdam 1889 und in London 1899/1900 verglichen werden. Die Ausstellung verspricht ein großer Erfolg zu werden.

Dr. Hermann Post (New York).

ROSTOCK

In den kürzlich recht geschmackvoll renovierten Museumsräumen, die schon eine reiche Kollwitzausstellung neben manchem anderen (Das moderne Plakat, Internationale Photographienschau) beherbergt hat, stellt im Zusammenhang mit



HUGO VAN DER GOES, BILDNIS EINES MANNES

SAMMLUNG H. O. HAVEMEYER, NEW YORK. VOR KURZEM ÜBERWIESEN AN DAS METROPOLITAN MUSEUM



J. A. D. INGRES, DOPPELBILDNIS. BLEISTIFTZEICHNUNG
SAMMLUNG H. O. HAVEMEYER, NEW YORK. VOR KURZEM ÜBERWIESEN AN DAS METROPOLITAN MUSEUM

der Frühjahrsveranstaltung der „Vereinigung Rostocker Künstler“ jetzt Alfred Partikel kollektiv aus. Der große Hauptsaal des Museums ist mit Ölbildern, ein Vorsaal mit Aquarellen, Graphiken und zahlreichen Silberstiftzeichnungen des Künstlers, der durch seinen Landsitz im nahen Ahrenshoop innere und äußere Beziehungen zum Lande Mecklenburg unterhält, angefüllt. Ostseemotive sind es auch vielfach, denen wir hier begegnen. Die starke Naturverbundenheit als Unterton, die Fähigkeit der künstlerischen Umsetzung in durchdachte und erfühlte Form, ja auch eine feine Musikalität in Linie und Farbe zeichnen dies Schaffen aus, selbst wenn dieser Maler von Geblüt und beherrschte Zeichner da und dort als Suchender das in ihm selbst ruhende Gesetz zu überschreiten scheint. Aus der mecklenburgischen Abteilung heben wir die Kollektionen Hans Oberländers (Rostock und Oberschreiberhau) sowie des jetzt in Frankfurt a. M. tätigen jungen Friedrich Einhoff hervor. Von anderer Seite herkommend, urwüchsiger vielleicht, weil bodenständig, Rudolf Bartels, dieser merkwürdigste unter allen neueren mecklenburgischen Malern. —g.

ALTE MEISTER BEI GOUDSTIKKER IN AMSTERDAM

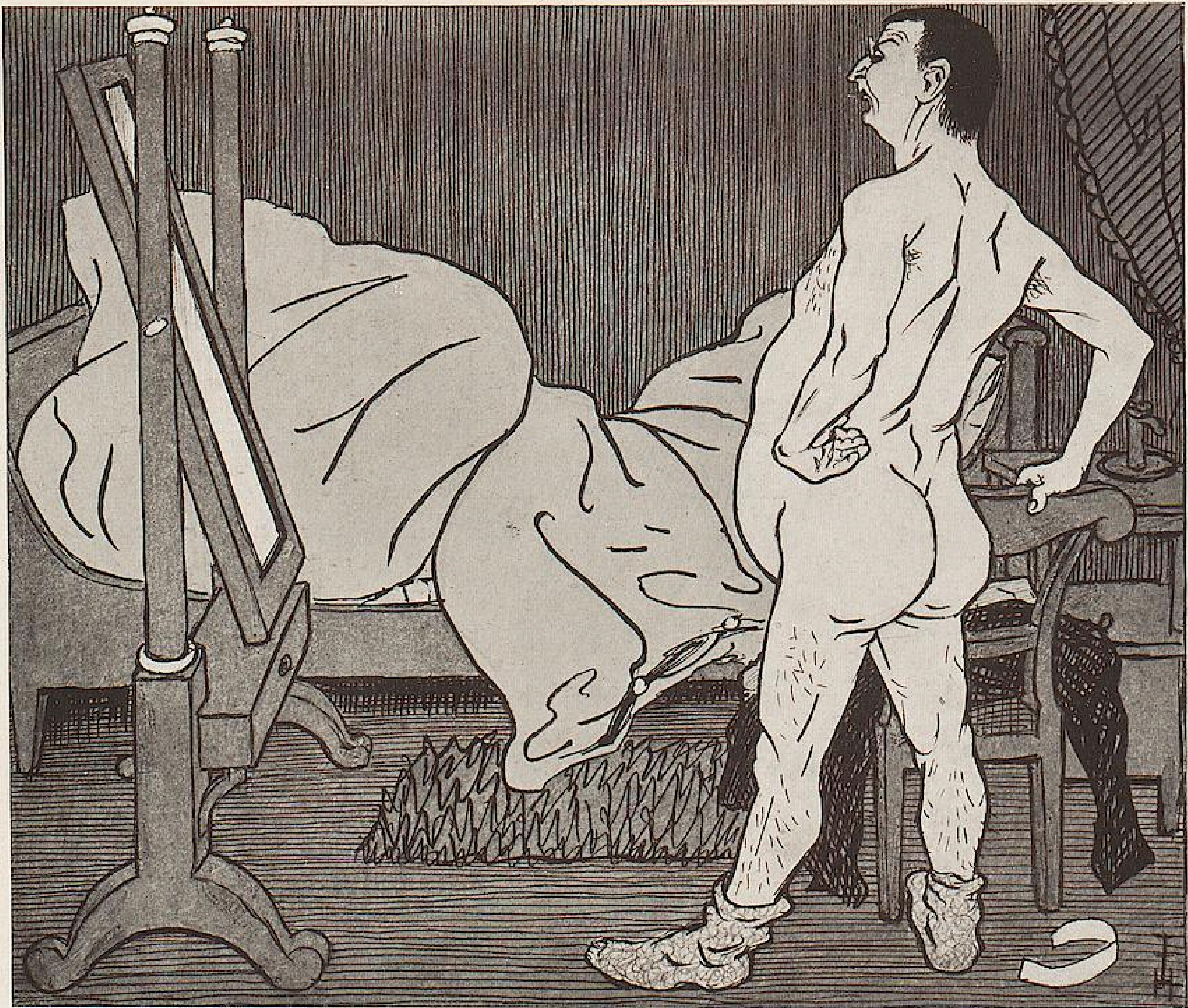
Die diesjährige Frühjahrsausstellung bei Goudstikker in Amsterdam, über die ein gut ausgestatteter Katalog orientiert, enthält einige so bedeutende Stücke, daß daneben das virtuose Historienbild Menzels aus dem ehemaligen Kronprinzenpalais, von dessen Verkauf in der Berliner Presse viel die Rede war, in den Hintergrund tritt. Unter den Gemälden stehen an erster Stelle das ausgezeichnete Bildnis von Giuliano de'Medici, Herzog von Nemours von Raffael aus der Sammlung Chigi und die vier Teile eines Altarwerks mit Heiligen, deren einer, den heiligen Franziskus darstellend, mit großer Wahrscheinlichkeit von der Hand Giottos selbst stammt und eine wichtige Erweiterung des kleinen Oeuvre an Tafelbildern des Meisters bedeutet. Eine Entdeckung bedeuten auch zwei Altarflügel mit musizierenden Engeln, die Hans Memling zugeschrieben werden. Ein Kabinettstück von großem malerischen Reiz ist die miniaturhaft kleine ovale Porträtstudie Saskias von Rembrandt. Dieser ist weiterhin durch den frühen „Amor“ und den Christuskopf aus Pawlowsk vertreten. Ebenfalls bisher in einer holländischen Privatsammlung unbekannt geblieben ist das frühe Ganzfigurenbildnis Adam van Hasevelts von Frans Hals. Von Rubens sieht man eine 1634 datierte Skizze zu Atalante und Meleagar in München, von Tizian das interessante Bildnis des jungen Fürsten Serbelloni aus der gleichnamigen Sammlung, daneben, außer Werken der Sammlungen Huldschinsky, Held, Kellner, Vieweg usw., eine lange Reihe kleinerer italienischer und niederländischer Meister. Die regelmäßigen Goudstikkerausstellungen gehören mit ihrem reichen Material, mit der Darbietung unbekannter Meisterwerke zu den bedeutendsten Ereignissen der Amsterdamer Ausstellungssaison.

D.



CAMILLE COROT, JUGENDBILDNIS ROSA BONHEUR

SAMMLUNG H. O. HAVEMEYER, NEW YORK. VOR KURZEM ÜBERWIESEN AN DAS METROPOLITAN MUSEUM



TH. TH. HEINE, WEDEKIND. ZEICHNUNG FÜR DEN SIMPLIZISSIMUS

AUSGESTELLT BEI BRUNO CASSIRER, BERLIN

WETTBEWERB FÜR EIN KRIEGSGEDENKMAL
AUF DEM RATHAUSMARKT IN HAMBURG

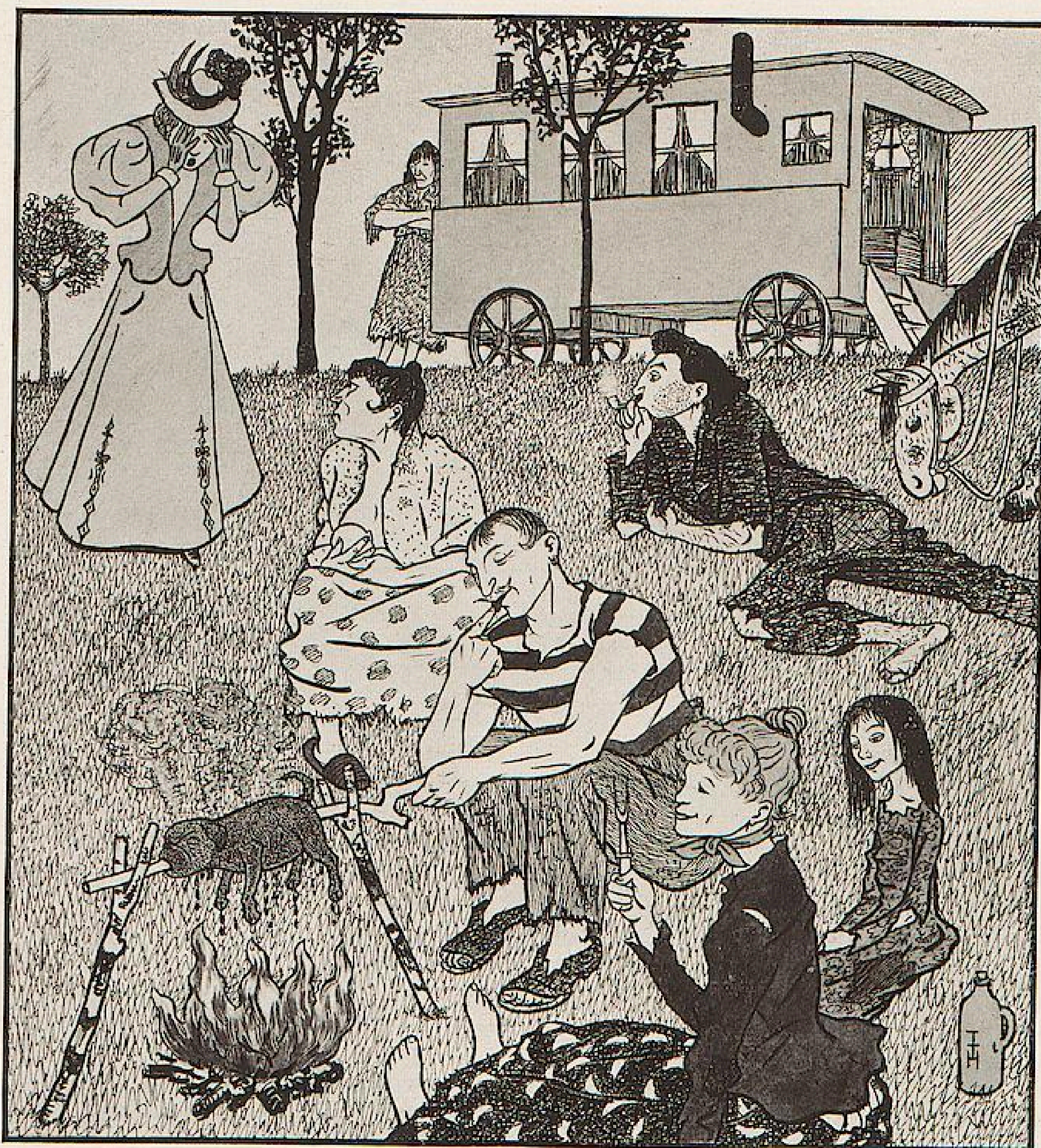
Die Antiken-Säle der Hamburger Kunsthalle haben Einquartierung bekommen. Sie beherbergen zur Zeit die Entwürfe für das Kriegsgedenkmal auf dem Rathausmarkt, mehr als hundertundfünfzig an der Zahl. Es wären ihrer gewiß noch viel mehr geworden, wenn die Bewerber sich nicht das Modell der Treppe hätten kaufen müssen, an der das Denkmal seinen Platz finden soll.

Die Mehrzahl der Entwürfe und die Beschaffenheit der Lage legten die Auswahl unter drei Arten von Denkmalen nahe: lotrecht aufragende Male, Gehäuse und Freiplastiken.

Die preisgekrönte Freiplastik (es kamen übrigens anstatt eines ersten, drei zweite und ferner zwei dritte Preise zur Verteilung) ist die stilisierte Darstellung eines aus den Flammen aufsteigenden Phönix von Paul Günnemann. (9,25 m hoch, in rotem keramischen Material geplant —.) An diesem verbrennenden und wiedererstehenden Vogel des ägyptischen Mythus' ist das beste wohl die Idee. Die Form aber ist noch höchst unvollkommen. Außerdem nimmt der Entwurf nicht genug Rücksicht auf die verschiedenen Standpunkte des Beschauers. Die Barlachsche Freiplastik, die gefaßt und ergeben kniende Gestalt eines „Trägers des allgemeinen Schmerzes", ist dem preisgekrönten Entwurf in formaler Beziehung jedenfalls bedeutend überlegen.

Noch mehr im Zweifel ist man zwei Malen gegenüber, von denen das eine einen zweiten Preis erhielt. Es sind das der aus dem Wasser aufragende Einzelschaft Nr. 177771, ausgezeichnet in seinen Verhältnissen, und das Fünftafelmal von Konstantin Gutschow (555517), beides in ihrer Art vorzügliche zeit- und sinngemäße Denkmale.

Unter den Gehäusen ist die mit einem zweiten Preis bedachte graziöse Pfeilerhalle von Jäger und Hopp (281093) am abgewogensten. Aber ist sie nicht auch ein bißchen konventionell? Sicher wird sie am wenigsten aus dem Rahmen



TH. TH. HEINE, EIN WIEDERSEHEN. ZEICHNUNG FÜR DEN SIMPLIZISSIMUS

AUSGESTELLT BEI BRUNO CASSIRER, BERLIN

der Umgebung herausfallen; doch das ist schließlich nicht das Ideal. Wäre nicht das pallisadenartige Gehege von Klaus Groth (1 914 183 [nach einigen Abänderungen]) ausdrucksvoller und angemessener, auch wenn es ein bißchen theatralisch wirkt?

Außer den erwähnten und preisgekrönten Entwürfen fesseln auch noch die von Poelzig und Puritz; auch sind die Nummern 973412, 5858584 und 123456 beachtenswert. Was man gegen sie einzuwenden hat, bezieht sich lediglich auf den Ort ihrer Bestimmung. Der Poelzigsche Entwurf, ein Symbol fortschwebender Kreuze, gehört irgendwohin in die Einsamkeit, der Puritzsche stellt ein Fünftafelmal in die obere Rundung der schönen Treppe. Dadurch schafft er ein ausgezeichnetes Ganzes, richtet sich aber wohl nicht genug nach den Bedingungen des Städtebaues und beraubt das Denkmal durch seine Verbindung mit der Treppe eines Teils seiner Selbständigkeit. K. W. T.

WIENER FRÜHLINGSAUSSTELLUNGEN

Durch zwei lange Frühlingsmonate hat die von der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst veranstaltete Ausstellung „Die Kunst in unserer Zeit" das soziologische Problem der Kunst vor das ästhetische gestellt; zum ersten Male war hier die Frage aufgeworfen, nicht was die Werke dieses oder jenes Künstlers, sondern was die Kunst überhaupt in unserer Zeit bedeute. Man konnte die Tatsache der Fragestellung oder die Art und Weise, wie sie ausstellungsmäßig dargeboten wurde, richtig oder verfehlt, förderlich oder ärgerlich finden; es blieb dem größten Teil der Wiener Kritik vorbehalten, überhaupt nicht zu bemerken, daß hier ein Problem vorhanden sei. Die bewußt scharfe Kontrastierung zwischen geistiger Aktualität — jeder Art — und ästhetischer Qualität hat einen tieferen Einblick in die negative Seite dieser als erschreckendes Memento mori oder Memento vivere zurückgelassen: reine Qualität ist das, was



G. ROUAULT, FRAUENKOPF
AUSGESTELLT IN DER BRUMMER GALLERY, INC. NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



A. MAILLOL, TORSO EINER JUNGEN FRAU
AUSGESTELLT IM MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



G. ROUAULT, FRAUENKOPF
AUSGESTELLT IN DER BRUMMER GALLERY, INC NEW YORK. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

— wenn alle anderen Lebensbeziehungen ihre Kraft verloren haben werden — bleibt oder nicht bleibt, ein perspektivischer Effekt, eine Fata morgana, die die Wüste zeitlicher Entfernung zur Voraussetzung hat.

Ein solches spirituelles Exerzitium, wie die ernstliche Bemühung um ein solches Problem sie darstellt, konnte nicht ohne Wirkung auf die Betrachtung der anderen Ausstellungen dieses Frühlings bleiben; sie haben einen Hintergrund erhalten, vor dem ihr Ästhetizismus zu seltsam spielerischer Beflissenheit zusammenschrumpft. Man fühlt sich zur Jagd auf Ewigkeitswerte, zu der die Künstlergruppen alle paar Monate einladen, weniger gestimmt als sonst. Der Hagenbund spannt durch Bezeichnung seiner Frühlingsschau als Jubiläumsausstellung seinen Ehrgeiz am höchsten; da ich in einem Vorwort zum Katalog dieser Ausstellung das Idealbild dieser Künstlergruppe zu zeichnen versuchte, möchte ich der Verlockung widerstehen, ihm in Form einer Ausstellungskritik das Bild der Praxis gegenüberzustellen. Aus dem von diesen Künstlern angestrebten Bodenständigen, das von der Verwirklichung ins Lokale verengt wird, löst sich Viktor Tischlers große Kollektion zu gesonderter Betrachtung heraus.

In der Secession treten drei Künstler mit dem Anspruch bleibender Qualität auf, Wiegele, Panser und Dobrowsky. Wiegele erscheint auch hier — mit einer Wand von Bildern —, wie ihn die Österreichische Galerie zeigt: als genialer Anfänger und nicht Vollender von Werken. Von Mal zu Mal bleibt die Begabung, die ihm wie süße Frucht überreich aus den Händen quillt, in höherem Maße unausgewerteter Rohstoff; keines der fünf Bilder ist bis dahin durchgeformt, wo aus der Talentprobe erfüllte Leistung wird. Sohn einer weniger belasteten Generation, steht Panser als entschlossener Fertigmacher hinter diesem Meister des Fragmentarischen; unheimlich in einer Geschicklichkeit, der alles wie von selbst gelingt, bedenklich in der Selbstverständlichkeit, mit der er sich von seiner natürlichen Liebenswürdigkeit bis hart an die Grenze führen läßt, die Süßes vom Süßlichen trennt. Zwischen den beiden, dem nie Fertigen und dem stets Fertigen, steht Dobrowsky, nach stürmischen Werdejahren heute vielleicht die stärkste und klarste Begabung der Wiener Secession; seine Kunst wird in gleichem Maße von Sinn und Gefühl genährt und erhebt sich bisweilen zu echter Vision.

Gerhart Frankls Sonderausstellung in der „Neuen Galerie" enthüllt in einer gedrängten Auswahl von Gemälden und Graphiken aus einem halben Dutzend Jahren ein typisch österreichisches Malerschicksal; keine von anderen erklügelte und erprobte „Richtung" weist einer Begabung den Weg, die sich in stoßweiser Anspannung und Entladung lediglich nach dem eigenen Gesetz entwickelt. Die harte Selbstzucht einer schwer zu bändigenden Lebenskraft verleiht diesen Werken die unterirdische Spannung. Und wieder wagen wir — so oft enttäuscht — zu hoffen, daß dieses schöne Stück Zukunft nicht wieder Vergangenheit werde, ehe es nicht volle Gegenwart war. H. T.

VIKTOR TISCHLER

Viktor Tischlers Kollektivausstellung im Rahmen der Jubiläumsausstellung des Hagenbundes, dessen Mitglied er seit neun Jahren ist, umfaßt zum guten Teil dieselben Bilder, die im Winter bei Casper in Berlin ausgestellt waren; doch bekommt die Leistung ein anderes Gewicht, wenn man sie nicht isoliert, sondern in der Umgebung Gleichstrebender findet. Er gehört zu jenen Künstlern, die niemals ihrer Begabung freien Lauf lassen; er setzt Sordinen auf seine Impulse, gestattet keinen einzigen Temperamentsausbruch, kontrolliert immer wieder, setzt erst ab, bis er die feinste Spannung zuverlässig herausgebracht hat. Zu solch displiniertem Weg gehört auch eine einsichtige Wahl der Motive, Tischler gibt sein Bestes in dem südlichen Stadtbild. Jede Andeutung der Tiefe beunruhigt schon den maßvollen Klang, der Mensch, der sich hereinverirrte, würde

ihn grob zerstören. Das Suchen nach Ruhe und Aufbau ist ein Stück des Zeitgeistes, der in den Bildern schwingt, die gepflegte Vornehmheit in ihnen, die die feinsten Nuancen erklingen läßt, ist seine persönliche Note. Wenn das alpenländische junge Österreich, das vor allem in der Modernen Galerie des Belvedere gesammelt ist, ein Neo-Barock genannt werden kann, so erscheint Tischlers mit dem Richtscheit klar durchkonstruierte Kunst als neojosefinisch. Dadurch der heutigen Innenarchitektur angepaßt, wachsen ihr vor jener dekorative Werte zu. E.T.-C.

DARMSTADT

Im siebenten Heft berichteten wir — gestützt auf von amtlicher Stelle ausgegangenen Pressemeldungen —, daß die Gefahr einer Aufhebung des Hessischen Gewerbemuseums beseitigt sei. Wie die Direktion des Museums mitteilt, ist dem jedoch nicht so. Vielmehr steht die Schließung des Museums unmittelbar bevor; seine Sammlungen sollen dem Landesmuseum, seine Bibliothek der Landesbibliothek überwiesen werden. Über die weitere Verwendung der Beamten ist bisher noch nichts bekannt geworden. Der Finanzausschuß des Hessischen Landtages hat inzwischen der Aufhebung des Gewerbemuseums und seiner Bücherei zugestimmt. Gr.

BERLIN

Über die schöne Ausstellung der Zeichnungen Th. Th. Heines bei Bruno Cassirer wollen wir im besonderen nichts sagen, weil erst vor kurzem ausführlich von der in ihrer Art klassischen Zeichenkunst Heines an dieser Stelle die Rede war. Es sei nur erwähnt, daß der Eindruck des Ganzen die höchsten Erwartungen übertraf, daß die Schätzung Heines noch um einen Grad stieg. Es befestigte sich unsere Überzeugung, daß Heine ein Meister ist, dessen Zeichnungen in ihrem Wesentlichsten nach fünfzig Jahren noch so aktuell sein werden wie heute — weil ihre eigentlich Aktualität im rein Künstlerischen liegt. K. Sch.



AUGUSTE RODIN, SITZENDE. AQUARELLIERTE ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



RAOUL DUFY, DEKORATIONSENTWURF

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER PRIVATE COLLECTION NEW YORK

AMERIKA, DU HAST ES BESSER!

Der Prestel-Verlag, Frankfurt a. M., hat im Jahre 1928 — dem Dürerjahr — das Niederländische Reiseskizzenbuch von Dürer mit einem Geleitwort von Heinrich Wölfflin herausgegeben. Der Verlag hat daraufhin von einer New Yorker Firma den folgenden Brief erhalten:

Mr. Albrecht Durer,
Prestel Verlog
Frankfurt am Main, Germany

15 Broad Street
New York.
Nov. 27. 1929

Dear Sir:

Will you please send to me one copy of Reizeskizzenbuch.

Thanking you, I am

very truly yours
gez. ————




A. MODIGLIANI, ZWEI FRAUENBILDNISSE

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

BERLINER VERSTEIGERUNGSERGEBNISSE

Obwohl die Kunst des Mittelalters als abgegrenztes Sammelgebiet fast ganz aus dem Gesichtskreis der modernen Sammlergeneration verschwunden ist, hat die Versteigerung der Sammlung Dr. Leopold Seligmann bei Ball-Graupe in Berlin ein starkes und durch die Qualität des angebotenen Materials nicht ungerechtfertigtes Interesse erregt, denn es gibt, abgesehen von den Museen, eine ganze Reihe moderner Sammler, an ihrer Spitze Dr. Reber aus Lausanne, die Einzelwerke der mittelalterlichen Groß- und Kleinkunst ihren neuzeitlichen Beständen eingliedern. Die trotzdem verhältnismäßig geringe Zahl ernsthafter Interessenten ließ in der Preisbildung naturgemäß einen festen Maßstab für die Bewertung mittelalterlichen Kunstgutes nicht zutage treten.

Mittelalterliche Kleinplastik, die in der Sammlung in ausgezeichneten Beispielen vertreten war, zeigte unverkennbar ein Anziehen der Preise. So erwarben J. & S. Goldschmidt die kostbare Kölner Madonnenstatuette und die kleine Margaretha um 1500 für 18000 und 13500 Mark, ein rheinischer Sammler das herrliche Exemplar einer romanischen Madonna der Auvergne ebenfalls für 13500 Mark, während Preise wie 5300 Mark für die süddeutsche Muttergottes um 1220, 7200 Mark für die Madonna aus dem Limburger Dome mit einwandfreier Originalfassung oder 7500 Mark für die Odilie aus der goldenen Altartafel des Meisters Conrad von Soest zwar relativ hoch sind, jedoch in Anbetracht der Einzigartigkeit solcher wohl kaum mehr anzutreffender Stücke immerhin etwas enttäuschen konnten. Recht stark umworben und gut bezahlt wurden die kunstgewerblichen Arbeiten des frühen und hohen Mittelalters. Der geschlossene Grabfund aus Mühlhofen ging für 22000 Mark als Spende an das Kölner Museum, der karolingische



BOTTICELLI, CHRISTUS MIT DER DORNENKRONE

AUS DER SAMMLUNG DES PRINCIPE MASSIMO, ROM, VON AGNEW SONS (LONDON, NEW YORK) FÜR DAS FOGG MUSEUM IN CAMBRIDGE, U.S.A., ERWORBEN $22^1/_4 : 13^3/_4$ ZOLL

niellierte Sporn des achten bis neunten Jahrhunderts für 6200 Mark an das Germanische Museum, der Aschaffenburger Reliquienkasten des zwölften Jahrhunderts für 5100 Mark an das Berliner Schloßmuseum und die gravierte Kupferplatte vom Iburger Tragaltar des Rogerus von Helmarshausen für 3300 Mark an das Hamburger Museum. Ausgezeichnete Erwerbungen gelangen Dr. Reber in Gestalt des vergoldeten französischen Reliquiars des elften Jahrhunderts für 4600 Mark, des kastenförmigen Tragaltars aus Knochen für 4100, des sitzenden Bronzelöwen des elften Jahrhunderts für 3200 Mark und einer großen Anzahl von Grubenschmelzarbeiten, deren Hauptstück jedoch, die runde byzantinische Platte mit den Brustbildern von Konstantin und Helena für 6200 Mark ebenso wie das seltene Exemplar eines eucharistischen Löffels des zwölften Jahrhunderts für 7000 Mark, nach Paris gelangte. Die silbervergoldete Patene des hohen Mittelalters erwarb ein schwedischer Sammler für 7100 Mark, der interessante Walroß-Schachstein des frühen zwölften Jahrhunderts kostete 4000 Mark. Das Auktionsergebnis von rund 350000 Mark ist im Rahmen der heutigen wirtschaftlichen Möglichkeiten und unter Berücksichtigung des verhältnismäßig engen Interessentenkreises gut zu nennen.

*

Diesem Ereignis gegenüber machte sich bei der Versteigerung der Sammlungen Svenonius-Stockholm, Renner-Hamburg und Zimmermann-Berlin bei Wertheim die heute übliche Zurückhaltung auf dem Markt alter Gemälde, soweit es sich nicht um absolute Meisterwerke handelt, in der Preisbildung stark bemerkbar. Selbst Stücke mit so ausgezeichneter Provenienz wie P. Longhis Bildnis eines Nobile oder Tiepolos Männerkopf, beide ehemals in der Sammlung Moll, konnten hier nur Preise von 4500 und 6050 Mark erzielen. Beachtenswert war, wie vorauszusehen, die Summe von 11600 Mark für die Beweinung eines Brügger Meisters um 1500, während die Preise von Jan Steens Verlorenem Sohn mit 6100 Mark, Ochtervelts ausgezeichnetem Genrebild mit 4500 Mark oder Berckheydes Ansicht von Haarlem mit 4000 Mark zweifellos auch der geminderten Kaufkraft zugeschrieben werden müssen.

*

Das gegenteilige Moment ist auf dem Markte alter Graphik festzustellen, auf dem die amerikanische Konkurrenz noch immer die Preise so stark in die Höhe treibt, daß von immer neuen Rekordpreisen berichtet werden kann. So wurden auf der Versteigerung bei Hollstein & Puppel für Hauptwerke Dürers Preise gezahlt, die bis vor kurzem nicht für möglich gehalten wurden. Die auf 30000 Mark geschätzte Folge des Marienlebens, in Probedrucken vor dem rückseitigen Text, erwarb Colnaghi für das Bostoner Kupferstichkabinett für 130000 Mark, und die höchste, jemals für ein Einzelblatt angelegte Summe, nämlich 62000 Mark, gab Mr. Sessler-Philadelphia für den hervorragenden Druck des Erasmus von Rotterdam (Taxe: 15000 Mark). Von den weiteren Dürerblättern nennen wir die „Heilige Familie mit dem Hasen" mit 8000 Mark, den „Raub der Amymone" mit 6400 Mark und den ersten Zustand der Eisenätzung „Christus am Ölberg" mit 6000 Mark. Auch für das Rembrandt-Werk ließ die Nachfrage nicht zu wünschen übrig, wie die 31000 Mark für die „Landschaft mit den drei Hütten", 9500 Mark für die „Landschaft mit dem viereckigen Turm" oder 4100 Mark für die „Landschaft mit der Schafherde" beweisen.

W. R. Deusch.



C. TH. MEYER-BASEL, FLUSSLANDSCHAFT

DER KÜNSTLER HAT AM 15. MAI DAS 70. JAHR VOLLENDET. ER GEHÖRT ZU DEM MÜNCHENER LANDSCHAFTERKREIS UM ADOLF STÄBLI UND OTTO FRÖHLICHER. IM SEPTEMBER FINDET EINE AUSSTELLUNG SEINER ARBEITEN IN DER BASLER KUNSTHALLE STATT



PAUL CÉZANNE, DIE ENTFÜHRUNG. 1867. 36:46 Zoll
AUF DER HAVEMEYER-AUKTION IN NEW YORK VERKAUFT
FÜR 24000 DOLLARS VON DEN A.A.A.A. GALLERIES, NEW YORK



LOUIS EILSHEMIUS, VORBEREITUNG ZUM TANZ
AUSGESTELLT IN DER GALLERY VALENTINER, NEW YORK.
DIESES IST DAS BILD EINES ÄLTEREN AMERIKANISCHEN MALERS, DEN HENRI MATISSE BEI SEINEM AUFENTHALT IN AMERIKA GEWISSERMASSEN NEU ENTDECKT HAT.

VERSTEIGERUNG EINER WIENER SAMMLUNG

Die Versteigerung einer bekannten Wiener Sammlung durch Boerner-Graupe-Ball in Berlin am 12. Mai bildete ein Ereignis von internationaler Bedeutung. Die Preise für Handzeichnungen waren teilweise überraschend hoch, in allen Fällen der Qualität dieser erlesenen Sammlung angepaßt. Colnaghi bezahlte für das Studienblatt von Raffael 30000 Mark, für Filippino Lippis doppelseitige Figurenstudie 22000 Mark, die Savile Gallery für Ghirlandajos Männerkopf 27000 Mark, für die Kluge Jungfrau des Meisters des Katharinenrades 10000 Mark, Lugt für die einzigartige Zeichnung der „Fortitudo" von Pieter Brueghel d. Ä. 16200 Mark, Nebehay für den dem Jan van Eyck zugeschriebenen Apostel Paulus 10000 Mark, für das prachtvolle Mönchsporträt Hans Holbeins d. Ä. 14000 Mark und ein Frankfurter Sammler für die Halbfigur des Urs Graf den außerordentlichen Preis von 15000 Mark. Beachtenswert hoch kursierten die altdeutschen Zeichnungen, von denen unter anderem das Berliner Kabinett die Anbetung aus dem Kreis des jungen Dürer bei 3800 Mark, die Felseninsel des Niklaus Manuel Deutsch bei 8000 Mark, das Germanische Museum die frühe Landschaft bei 4500 Mark erwerben konnte. — Der zweite Teil der Sammlung, Miniaturen, Gemälde und Skulpturen umfassend, zeitigte als Hauptpreise 10000 Mark für die Hieronymusminiatur aus dem Kreis des Cosimo Tura, 38000 Mark für das Jüngste Gericht des Meisters des Marienlebens, das wie die Anna Selbdritt von Albert Bouts (17000 Mark) von den Wiener Sammlungen erworben wurde, ferner 9200 Mark für das Antwerpener Triptychon um 1520 (E. Cassirer) und 8200 Mark für das Heiligenbild von Springinklee. Unter der Plastik nennen wir als beachtenswert gute Ergebnisse: 8400 Mark für die Terrakotta-Madonna des fünfzehnten Jahrhunderts (Bayr. Nationalmuseum), 7400 Mark für die österreichische Madonna um 1380 (Danzig, Museum) und 5200 Mark für den französischen Kruzifix um 1200 (P. Cassirer).

W. R. D.



J. L. DAVID, DAME IN WEISS
49:38 Zoll. VERKAUFT AUF DER HAVEMEYER AUKTION FÜR 26000 DOLLARS VON DEN A.A.A.A. GALLERIES, NEW YORK

VERSTEIGERUNG DER BILDER AUS DER HAVEMEYER COLLECTION

soweit sie nicht ans Metropolitan Museum übergegangen sind, in den American Art Association, Anderson Galleries, N. Y.

Der Saal und die Galerien waren überfüllt. Das Hauptinteresse galt der „Entführung" von Cézanne. Sie brachte 24000 Dollars. In die Sammlung Chester Dale gelangt J. L. Davids Porträt eines jungen Mädchens in Weiß (26000 Dollars) und eine Deckenskizze von Delacroix (3500 Dollars), Goya: La Maitresse de Goya, 1799, 21000 Dollars, an John Ringling. Merkwürdig hoch bezahlt wurden Bilder von Mary Cassat, der Freundin von Mrs. Havemeyer. Die Preise gingen bis zu 8500 Dollars.

Das Gesamtergebnis waren 254572 Dollars. Die niedrigen Preise für Bilder von Millet, Courbet, Corot u. a. lassen es verständlich erscheinen, daß diese Bilder von der Schenkung für das Metropolitan Museum ausgeschlossen wurden.



FILIPPINO LIPPI, CHRISTUS UND MAGDALENA. METALLSTIFT, WEISS GEHÖHT. 27:21,1 cm. 22000 M.



HENDRIK GOLTZIUS, BRUSTBILD EINES MALERS. FARBIGE KREIDE 1606. 41,6:30,8 cm. 6000 M.



URS GRAF D. Ä., HALBFIGUR EINES MANNES. FEDERZEICHNUNG 19:14,8 cm. 15000 M.

EINE WIENER SAMMLUNG, VERSTEIGERT AM 12. MAI DURCH C. G. BOERNER UND PAUL GRAUPE IN BERLIN

DIE BOERNER-VERSTEIGERUNGEN IN LEIPZIG

In Leipzig haben zwischen dem 6. und 10. Mai große Versteigerungen von Kupferstichen, Holzschnitten und Zeichnungen alter Meister stattgefunden. Die typisch gewordene Veranstaltung. Wieder eine sehr lange Reihe von Kupferstichen und Holzschnitten aller Art, dabei Dubletten aus öffentlichen Sammlungen, diesmal aus Rußland, wieder starke Beteiligung amerikanischer, holländischer, französischer, deutscher und englischer Händler, wieder ein mit erstaunlicher Sachkenntnis redigierter Katalog, der für den Käufer die Chance einer Entdeckung so ziemlich ausschließt. Der einzige erkennbare Grund dafür, daß solche seriösen und umfangreichen Auktionen gerade in Leipzig vor sich gehen, liegt in der überlegenen Tüchtigkeit des Hauses C. G. Boerner, dessen Inhaber Hans Boerner kürzlich von der Leipziger Universität zum Dr. h. c. ernannt worden ist. Die Berichterstatter lesen die Preislisten dieser Versteigerungen wie einen Kurszettel und ziehen daraus Schlüsse auf Marktverhältnisse und Geschmackswandel. Solche Folgerungen sind von zweifelhaftem Wert. Wie die Dinge heute liegen, entscheidet mehr als früher der Zufall, und eine gesunde, durch Angebot und Nachfrage bestimmte Preisbildung ist kaum noch festzustellen. Die Zahl der Sammler auf dem Gebiete des Kupferstiches und Holzschnittes ist sehr klein. In Deutschland gibt es kaum noch Privatsammler, und die Museen sind gezwungen, sich zu bescheiden. In Amerika werden Werke des alten Bilddrucks in beträchtlichem Umfang untergebracht, aber nur für einige Meister regt sich drüben lebhaftes Interesse, für Schongauer, Dürer, Rembrandt und die Kuriositäten aus dem neunzehnten Jahrhundert. Ein einziger Privatsammler, ein holländischer Herr, sammelt auf Vollständigkeit hin. Hat er das Blatt schon, so ists für einen Bruchteil des Preises zu haben, den er anlegen muß, falls er es braucht. Blätter von durchschnittlicher Druckqualität, selbst die von Rembrandt oder von den deutschen Kleinmeistern, werden niedriger bezahlt als ehedem. Sowie aber etwas Außerordentliches ausgerufen wird, eine Seltenheit oder ein hervorragender Abdruck, werden alle vernünftigen Voraussagungen in bezug auf die Bewertung übertroffen. Wenn das Kunstwerk an Wert eingebüßt hat, so scheint das Geld noch weniger wert geworden zu sein, und gigantische Finanzkräfte stehen hinter den Agenten und Händlern. Also eine müde Gleichgültigkeit, die sich zuweilen zu überraschenden Exzessen aufrafft. Natürlich gehen die kostbaren Stücke direkt oder mittelbar nach den Vereinigten Staaten. Von öffentlichen Instituten beteiligten sich nur New York, London, Stockholm, Dresden und Berlin, aber alle mit recht zaghaftem Eingreifen.

Auch Zeichnungen wurden in Leipzig verkauft, aus den Sammlungen Hasse, Ehlers und Vieweg, zum Teil Erbbestände aus der alten Campe-Sammlung. Der Profilkopf eines jungen Mannes, fein, stilstreng wie eine Medaille, wohl richtig unter dem Namen Benozzo Gozzolis, wurde für 33000 Mark einer jungen Londoner Firma zugeschlagen. Ein Blatt vom jüngeren Moreau für das berühmte Kostümwerk stieg auf 53000 Mark. Sonst gab es wenig Aufregung bei dieser Auktion.

Bedeutender war die Sammlung von Zeichnungen, die Boerner im Verein mit Graupe in Berlin verkaufte am 12. Mai, die Sammlung eines Wiener Herren*. Hier gab es einige sehr schöne Stücke von italienischen, deutschen und holländischen Meistern, um die eben die Kräfte rangen, die in Leipzig aufeinander gestoßen waren. Eine Zeichnung in Metallstift, ein anerkanntes Werk von Raffael, fiel der Londoner Firma Colnaghi zu — für 30000 Mark (der Preis war zu erwarten gewesen). Ungefähr ebensoviel wurde für eine Zeichnung von Filippino Lippi bezahlt. Sehr hoch stiegen die deutschen Zeichnungen, ein etwas trockenes Jugendwerk von Urs Graf auf 15000 Mark, eine Landschaft von N. Manuel Deutsch auf 8000. Bei den Versteigerungen der Zeichnungen, um mich sportsmäßig auszudrücken, führten London und Amsterdam, verwiesen Deutschland auf den dritten Platz, Amerika war „nirgends".

M. J. Friedländer.

* Anmerkung der Redaktion: Siehe auch den Bericht auf S. 395.

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MAI, AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



MAX LIEBERMANN, DAMENBILDNIS

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE



ZEICHNUNGEN AUS DEM NACHLASS VON DEGAS

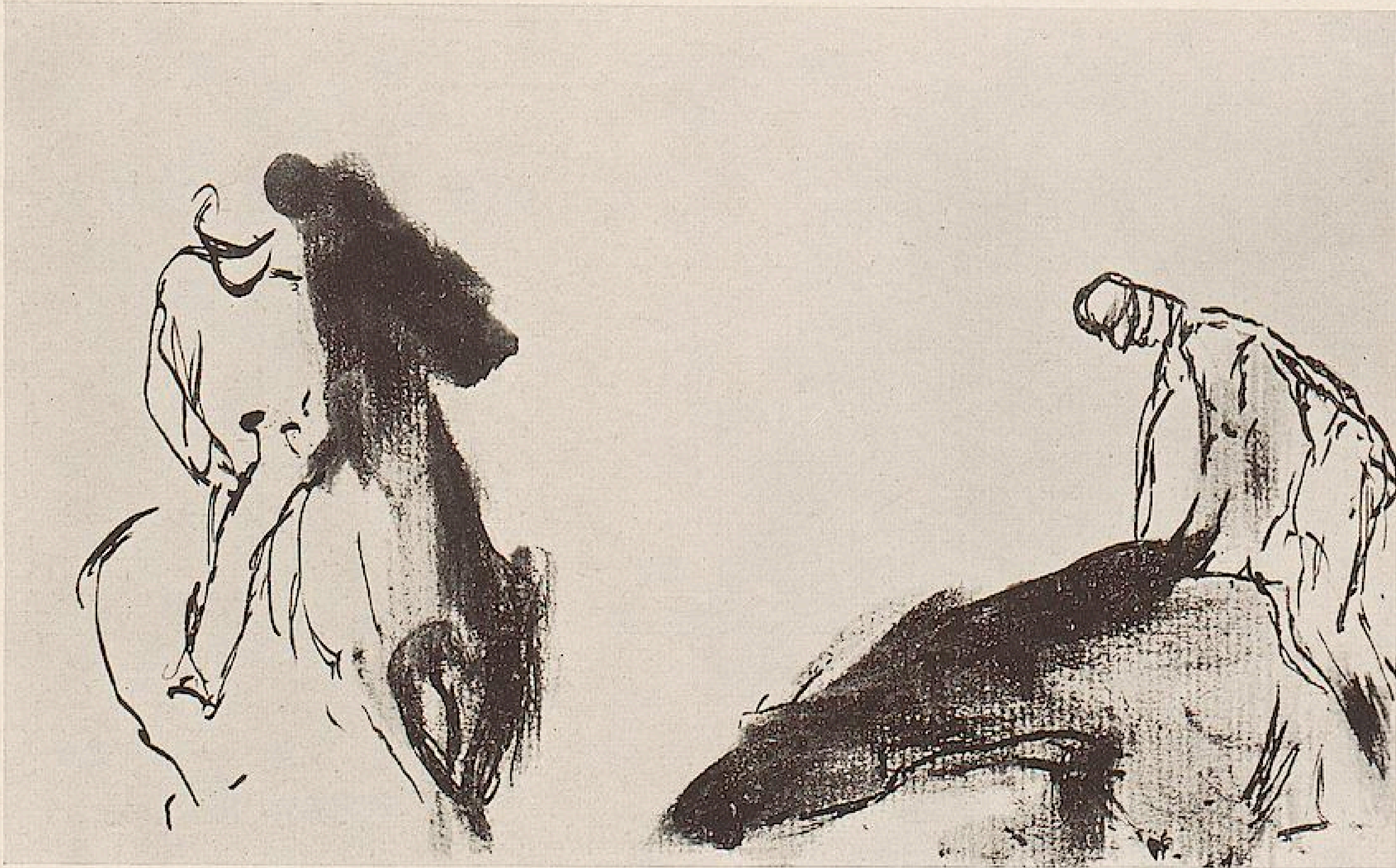
VON

MARIE LOUISE BATAILLE

Wenn das berühmte Wort: „Das Genie ist eine lange Geduldsprobe", Berechtigung hat, so trifft es bei keinem Künstler mehr zu als bei Degas, denn sein Genie entfaltet sich in der Arbeit und anfangs ist das Wesen seiner Begabung Fügsamkeit, sogar Unterwürfigkeit.

Degas war in seiner Jugend nahezu ein Reaktionär. Obwohl er zu einer Zeit auftrat, als der Künstler das Recht beanspruchte, seine individuelle Vision der Umwelt zu gestalten, hatte er nichts Neues zu sagen. Weder empfand er das Bedürfnis, zu verblüffen, noch wurde er von jener jugendlichen Begeisterung und revolutionären Gesinnung erfaßt, die damals in so manchem Winkel der Klassizisten-Ateliers aufflammte. Statt dessen arbeitete er, sah zu, wie die anderen arbeiteten und er suchte sich in seinem Handwerk zu vervollkommnen, indem er ruhig und stetig, ohne vorgefaßte Meinung, seines Weges ging. Der Rhythmus seiner Entwicklung ist zögernd, je nachdem er seine Entdeckungen vor der Natur und vor den Meistern macht. Zweifellos wurde auch er durch den Kontakt mit einer Literatur, die zum erstenmal in der Geschichte der Künste ihre Impulse von den Künstlern empfing und diesen wiederum die Gesetze vorschrieb, nach und nach für die neuen Theorien gewonnen. In gewissenhafter Arbeit aber wollte er die Berechtigung der Theorien prüfen. Dabei verloren sie das Absolute und jene Verranntheit, die so viele Talente verpfuscht hat. Allmählich, indem er seine Technik vereinfacht, indem er mit Intelligenz seine Persönlichkeit zum Ausdruck bringt, findet er eine so starke, so originale Form, daß sie etwas vom Genie hat: es ist der Sieg der Arbeit.

Wir halten es für ein ebenso nützliches wie reizvolles Unternehmen, an der Hand der Zeichnungen von Degas, wie sie in den Mappen enthalten sind, die einzelnen Etappen dieser mühevollen Eroberung zu verfolgen.



EDGAR DEGAS, STUDIE VOM RENNPLATZ. FEDER UND TUSCHE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Eine dieser Mappen ist im Besitz des gelehrten Nachfolgers von Pellet, Herrn Exteens, der der Verfasser des allgemein anerkannten Katalogs des Gesamtwerks von Rops ist. Jedes Blatt in dieser Mappe verrät das scheue Zögern von Degas, sein Nachspüren, seine Versuche, seine glücklichen Funde.

Wer würde in diesen Anfängen die kühne Hand der Tänzerinnenpastelle erkennen? Betrachten wir zum Beispiel das Männerporträt und die Italienerin, die in Rom, also um 1856, gezeichnet sind. Es handelt sich um eines der Lieblingssujets der romantischen Schule: die römischen Frauen gelten als „malerisch", sie haben Corot entzückt, und selbst der junge Manet konnte sich ihnen nicht ganz entziehen. Aber dies Sujet war nicht etwa eine Erfindung der romantischen Schule: schon im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hatte ein flämischer Künstler, Nicolas Wleughels, der sehr klassische Leiter der französischen Akademie in Rom, die verschiedenen Trachten der Italienerinnen gezeichnet, und nach ihm hielt „die Italienerin" ihren Einzug in die schon etwas romantisch angehauchten Landschaften von Casanova und anderen. Schon die Tatsache, daß Degas als junger Kunstschüler, auf seiner Studienreise in Rom, dies Sujet wieder aufnahm, stempelte ihn zum Reaktionär, um so mehr als seine Auffassung diesem Thema nichts Neues abzugewinnen vermochte. Seine „Italienerin", die noch konventioneller als seine zu gleicher Zeit entstandene „Römische Bettlerin" wirkt, ist äußerst vorsichtig, mit gewischter Kohle, in einer wolkigen Modellierung gezeichnet, der man die Estompe anmerkt. Aber eine sichere Hand ist schon erkennbar, die später durch den Einfluß Ingres' nervöser werden und auch mehr ins Einzelne gehen sollte. Der bestimmte Strich einer Kopfstudie verrät dann den Einfluß des Malers der „Apotheose Homers". Die Striche sind fein, sauber, etwas kurz: die Ähnlichkeit mit der Technik des Stechers, der im Jahre 1856 das Porträt von Tourny radiert hat, ist unverkennbar. Keine Unsicherheit ist zu spüren, vielmehr eine Festigkeit der Hand, die von Talent zeugt, von einem Talent allerdings, das sich noch durch die Gewohnheiten des Ateliers und durch die Einflüsse Ingres' seinen Weg bahnen muß. Aber wie schön sind die Vorbilder, an denen Degas sich zu ent-



EDGAR DEGAS, STUDIE VOM RENNPLATZ. FEDER UND TUSCHE
MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

wickeln strebt! Man braucht nur das Blatt zu wenden, um zu sehen, wie Degas bei den italienischen Meistern in die Lehre gegangen ist. Eine „Gewandstudie" aus derselben Serie, die Manzi in dem Album der Zwanzig Zeichnungen reproduziert hat, zeigt ein neues Relief, eine Reinheit der Linien, die an das italienische Quattrocento erinnert. Diese Gewandstudie hat Degas später für die „Semiramis" verwendet. Die Mappe enthält aber noch eine ganze Anzahl von Studien, die nichts anderes als Ausbildung bezwecken. Eine „Gladiatorenstudie" zum Beispiel, deren anatomische Genauigkeit, deren Modellierung des gezeichneten Arms die Gewissenhaftigkeit des unermüdlichen Arbeiters verrät.

Die Impressionisten, die eine solche Modellierung verachteten, hatten ihre Meister in jenen alten Schulen gesucht, die der klassizistischen Richtung ferngeblieben waren: bei den Spaniern und den Venezianern. Als Degas sich ihrer Gruppe zugesellte, brachte er, im Gegensatz zu ihnen, eine klassische Bildung mit, wie er auch der einzige unter ihnen war, der gründliche humanistische Studien getrieben hatte. Das war ohne Zweifel der Grund, warum er niemals ganz zu zeichnen aufgehört hat. Aber er hatte gemeinsam mit den Impressionisten Durantys Ruf nach dem Realismus gehört; nach der „Kriegsszene aus dem Mittelalter", die Degas im Salon 1865 ausgestellt hatte, drängte es nun auch ihn, die Adoniset, die Quasimodos zu allen Teufeln zu schicken und in dem Schauspiel des Lebens eine immer neue Quelle des Studiums zu finden. Schließlich riß ihn eben doch die machtvolle Persönlichkeit Manets mit fort. Aber die Liebe zur Linie und zur Modellierung der antiken Statuen war zu stark, um ihm zu gestatten, ganz in der Fleckenmalerei aufzugehen. So erging es ihm wohl wie Daumier, von dem der Ausspruch bekannt ist: „Manet hat mir den Geschmack an der komplizierten akademischen Malerei verdorben, aber mich zu seiner Malerei zu bekehren — das ist ihm doch nicht gelungen." So folgte er Manet, ohne jedoch seiner bisherigen Manier abtrünnig zu werden. In den Mappen seines Nachlasses finden wir eine Anzahl von Zeichnungen, die die verschiedenen Phasen dieser Periode repräsentieren.

Manet hatte im Jahre 1863 sein erstes „Rennen"



EDGAR DEGAS, DAS CAFÉ „LA NOUVELLE ATHÈNES". KREIDE

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

gemalt. Das war so recht ein „modernes Schauspiel", mit einem weiten Horizont, einer großen, lebhaft bewegten Menschenmenge, alles in Licht und Farben gebadet. Degas folgte dem Beispiel, aber in einem anderen Sinne: er sieht in dem Rennen nicht das Fresko der Landschaft und der wogenden Menge: er sieht den Sport, das Pferd. Das Rennfeld selbst, die Landschaft, ist ihm sekundär, er deutet sie, ohne auch nur nach der Natur Notizen zu machen, im Atelier an. Dafür aber finden wir in seinen Kartons unzählige Naturstudien von Pferden und Jockeys — die Sammlung Exteens enthält eine Anzahl davon —, deren jede eine Etappe im Schaffen von Degas bedeutet. Zuerst eine kleine Pferdestudie, die auf der Rückseite einer Visitenkarte in der Manier Ingres' gezeichnet und mit liebevoller Sorgfalt modelliert ist. Dann ein Pferd mit Jockey, in kühneren Umrissen, aber noch sehr deutlich ausgeführt und ein wenig trocken; und endlich eine Studie: „Das Rennen", diesmal von wahrhaft genialer Zeichnung. In ihr erscheint Degas als naher Angehöriger des Impressionismus, dessen Lehre von den „Farbflecken" er wohl annimmt, ohne aber die Linie des großen Zeichners aufzugeben. Seine Technik ist einfacher geworden, er verliert sich nicht mehr im Detail, der Sinn ist ihm aufgegangen für die Kühnheit und für das Augenblickliche. Von nun an nehmen wir aus den Mappen nur Meisterblätter, wie zum Beispiel die Zeichnung des Café „La Nouvelle Athènes" aus dem Jahre 1878 (La Nouvelle Athènes war ein Kaffeehaus an der Place Pigalle, wo sich nach dem Kriege die Künstler, die früher Stammgäste des Café Guerbois waren, versammelten). Auch bei diesem Sujet hat Manet, wie immer, Degas den Weg gewiesen:



EDGAR DEGAS, „PORTRÄTS ALS FRIES FÜR ZIMMERDEKORATION". KREIDE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



EDGAR DEGAS, STEHENDE TÄNZERIN VON VORN. KREIDE

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

Zimmerdekoration“ benannt ist, zwei so hübsche Frauen erkennen, wie es Ellen Andrée und Mary Cassatt waren? Nicht den leisesten Schimmer von Anmut hat ihnen der Maler gelassen. Und doch haben sie ihm ohne Frage dazu gesessen. Die Radierung nach der Zeichnung von Ellen Andrée steht im Katalog von Delteil mit dem Namen der Schauspielerin unter der Nummer 20, und die beiden weiblichen Silhouetten zu ihrer Linken haben eine so frappante Ähnlichkeit mit der Mary Cassatt aus „Au Louvre La Peinture“ (Katalog Delteil Nr. 29) und im „Louvre Musée des Antiques“ (im selben Katalog Nr. 30), daß über die Identität kein Zweifel besteht. Außerdem ist das Kostüm und das Beiwerk in den Radierungen genau das gleiche wie in den „Porträts als Fries“. So bleibt es denn erstaunlich, daß Degas nach diesen reizvollen Frauen so ausdrucksvolle, so wahre und doch so grausame Skizzen schaffen konnte. Er verstand es eben, in der Persönlichkeit, die vor ihm saß, den leisesten Zug von Müdigkeit zu entschleiern, die oft kaum zu erratende Linie der Schlaffheit, der Häßlichkeit zu unterstreichen. Seine Tänzerinnen, die durch ihren Beruf graziöser sind als andere Frauen, sind nicht einmal hübsch; ihre Gesichter sind oft schlaff oder gewöhnlich und oft liegt ihr besonderer Reiz gerade in dieser Mischung einer künstlich anerzogenen Grazie der Bewegung mit der oft brutalen Wahrheit in den Zügen. Degas hat im Fluge alle ihre Stellungen erhascht und hauptsächlich ihre kurzen Ruhepausen in unendlichen Skizzen festgehalten. In der Sammlung Exteens kann man

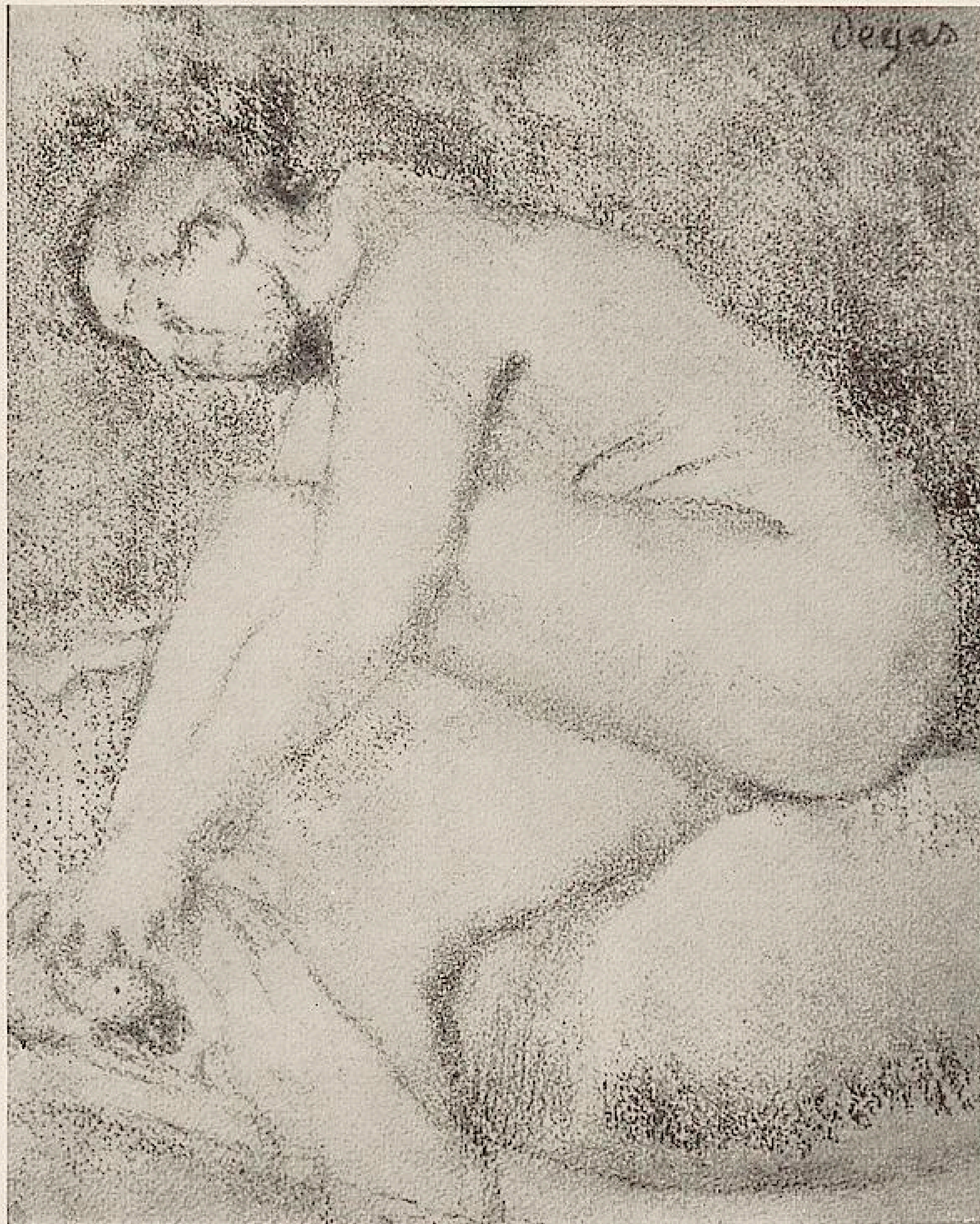
„Le Bouchon“, „La Prune“, „La Serveuse de Bocks“ von Manet stammen aus den Jahren 1876 und 1877. Degas folgt ihm erst in einigem Abstand; aber in seinem Bild „Der Absinth“ und in dieser Zeichnung „La Nouvelle Athènes“ ist er ihm fast ebenbürtig zu nennen. Manet war erfüllt von der Liebe zum Leben, zu der Schönheit der Dinge, in ihm lebte eine freudige Kraft, die alle Wirklichkeit idealisierte. Degas war eine herbe, bittere Natur. Er sah das Häßliche in den Dingen, er, der der Frauenmaler per excellence war, malte und zeichnete die Frau ohne Gnade und Barmherzigkeit.

Kann man zum Beispiel in der wunderbaren Zeichnung aus der Sammlung Exteens, die seltsamerweise von Degas „Porträts als Fries für



EDGAR DEGAS, STEHENDE TÄNZERIN VON HINTEN. KREIDE

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



EDGAR DEGAS, BADENDE. KREIDE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

einige von ihnen bewundern, die mit blitzschnellen Strichen hingeschrieben sind. Er hat von den Japanern gelernt, die Bewegung anzudeuten: die Striche sind kurz, synthetisch, die Modellierung ist durch einige Schräglinien in Kreide und Kohle gegeben.

Die „stehende Tänzerin“, mit auf dem Rücken verschränkten Händen, wirkt wie ein Relief; und doch ist alles nur durch ein paar Kreide- und Kohlestriche, durch einige Schraffierungen in violettem Pastell angedeutet. Eine zweite „stehende Tänzerin von vorn gesehen“, die vielleicht noch klassischer ist, stammt auch aus dieser Periode, wo Degas mit den scheinbar einfachsten Mitteln den stärksten Ausdruck fand.

Wie könnte man es aber über sich gewinnen, diese Mappen zu schließen, ohne ein Porträt zu nennen, das „Der Ballettmeister“ benannt ist, eine mit wenigen Pastellstrichen gehöhte Zeichnung! Es ist eine ziemlich ausgeführte Studie nach dem alten Ballettmeister der Großen Oper, Plucque, den der Künstler in sehr vielen Bildern dargestellt hat. Das Gesicht ist durch die Kraft der Umrisse wie gemeißelt. Wenn man sich von dieser lebendurchfluteten Modellierung, die in kurzen Andeutungen die letzten Geheimnisse der dargestellten Persönlichkeit entschleiert, zu den ersten Werken mit ihrer so mühevollen und peinlich genauen Modellierung wendet, so versteht man plötzlich, daß diese kühnen Linien, diese hinreißenden und

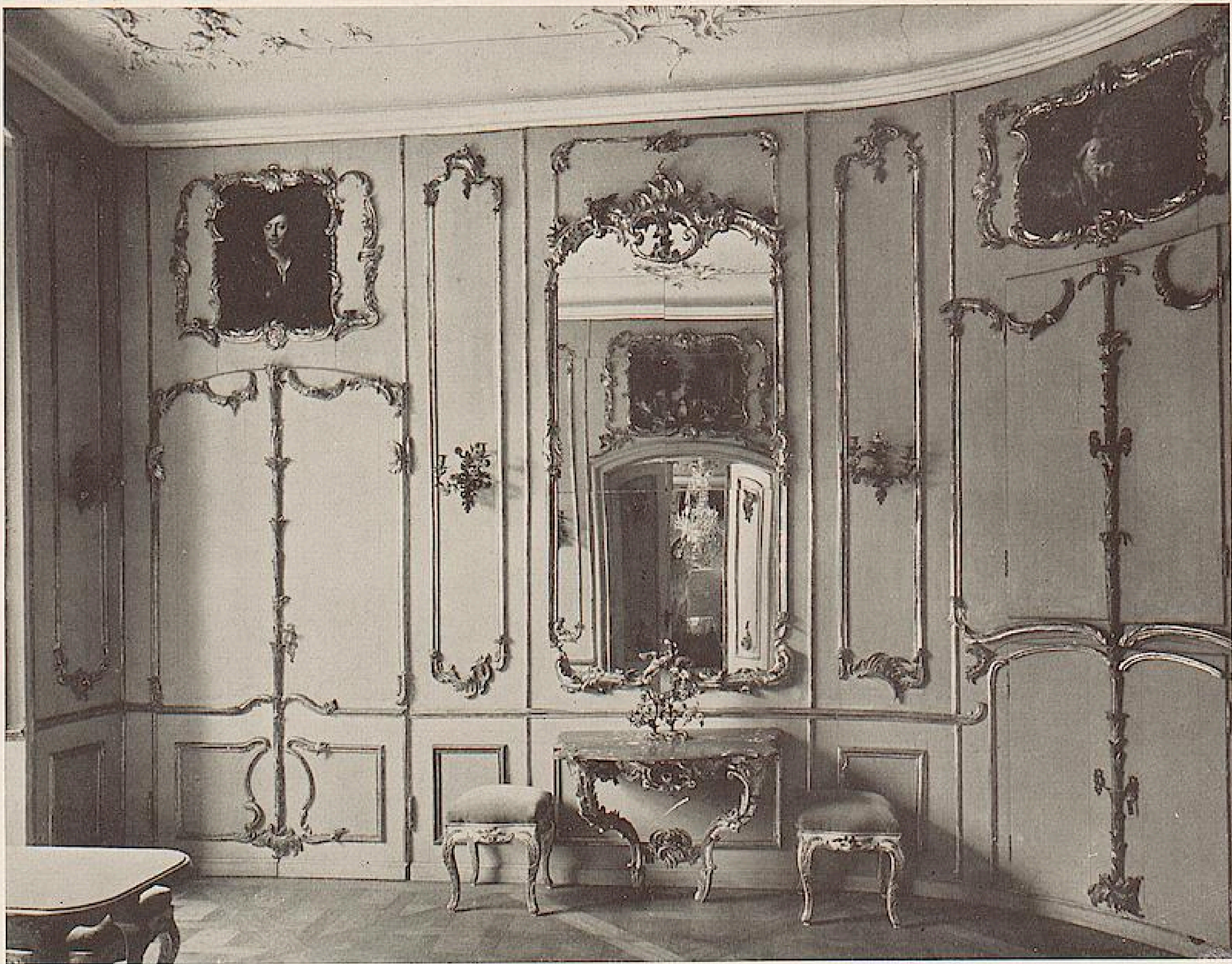


EDGAR DEGAS, BILDNISZEICHNUNG DES BALLETTMEISTERS DER GROSSEN OPER PLUSQUE
SCHWARZE KREIDE, WEISS GEHÖHT

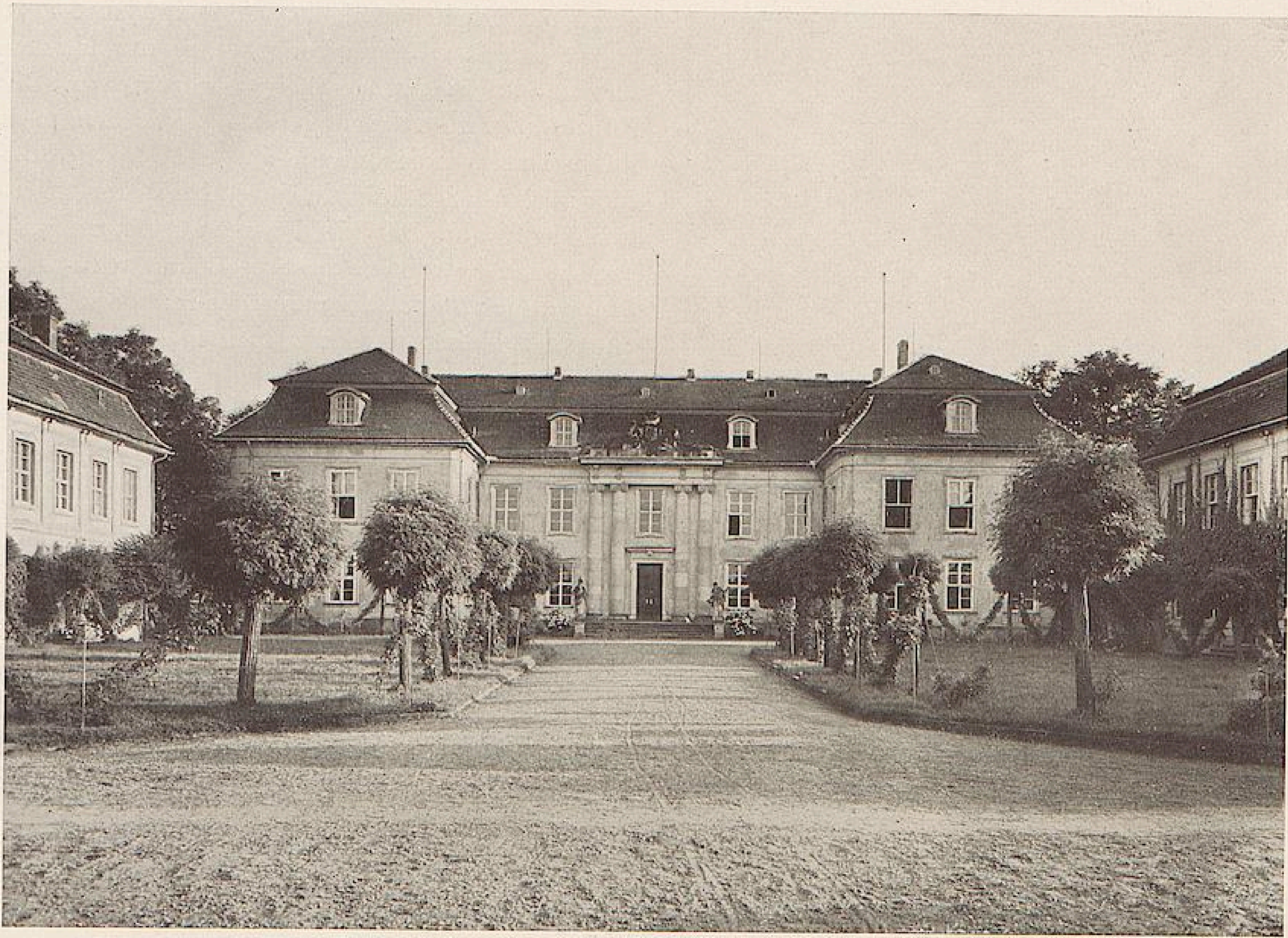
MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

scheinbar spontanen Verkürzungen die Früchte eines ganzen Lebens der Arbeit sind. Darum ist bei ihnen keine Ungeschicklichkeit, kein Irrtum möglich. Ein Meister wie Manet, der von einem bestimmten Prinzip, fast könnte man sagen, von einer vorgefaßten Meinung ausging, dessen Genie der Ausdruck einer überragenden Persönlichkeit war, kann sich irren: gegen Ende seines Lebens irrt sich Degas niemals. Und wer würde nicht, wenn man ihm Schritt für Schritt auf seinem Siegeszug durch die Kunst gefolgt ist, die Gründe verstehen, warum er zu einer Zeit, da die Künstler sich nach Tendenzen in Gruppen teilten, ein Einsamer bleiben mußte? Er konnte weder der Jünger noch der Gründer einer Schule sein; wer ihn nachahmen wollte, ohne sein Können zu besitzen, der würde die himmelschreiendsten Fehler begehen. Wer ihm aber auf seinem Arbeitsweg folgen wollte und wäre eine anders geartete Persönlichkeit, der würde ohne Zweifel zu ganz abweichenden Resultaten kommen.

Von ihm ist der Kunst kein Samenkorn geblieben, das zu neuem Leben aufgehen könnte, aber eine Lehre hat er hinterlassen, die für unsere Zeit des Improvisierens wichtiger ist als je: daß intelligente Arbeit eine Persönlichkeit schaffen, ja, daß sie der Schlüssel sein kann zum Reich des Genies.



SCHLOSS MOSIGKAU, BLAUES ZIMMER IM ERDGESCHOSS



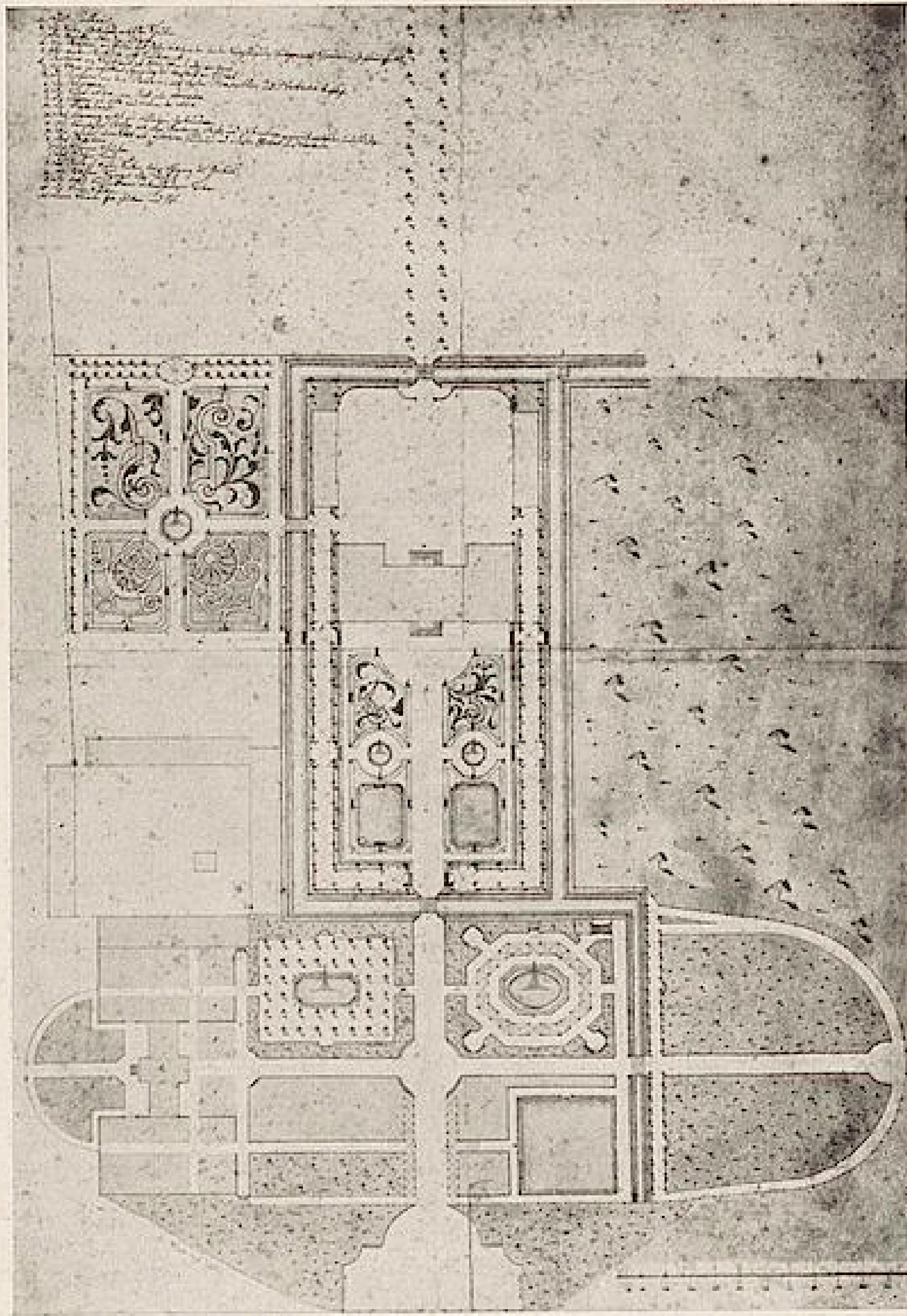
SCHLOSS MOSIGKAU, VOM EHRENHOF AUS GESEHEN

DAS STIFTSSCHLOSS ZU MOSIGKAU
EIN WERK KNOBELSDORFFS

VON

LUDWIG GROTE

Als Friedrich II. seine Rokokowelt in Berlin und Potsdam schuf, faszinierte deren Schönheit und Glanz, weltmännische Eleganz und künstlerische Bedeutung wie alle norddeutschen Fürsten auch die anhaltischen Oheime und Vettern, die zudem durch ihren Dienst im preußischen Heere in einem besonders engen Verhältnis zu dem König standen. Zunächst war es die Zerbster Linie, die durch die von Friedrich II. geförderte Verbindung der Prinzessin Sophie Friederike, der nachmaligen Kaiserin Katharina, mit dem russischen Thronfolger zu großem Ansehen gelangte, und bereits 1744 mit der Vollendung und dem Ausbau des Residenzschlosses in dem neuen friderizianischen Geschmack begann. Friedrich Wilhelm von Knobelsdorff gilt nach der Überlieferung als der Vollender des Zerbster Schlosses, sein Name wird jedoch in keiner der fast vollständig erhaltenen Bauakten genannt. Dem preußischen Baukondukteur Friedel, der als Verfertiger einer der Pläne für Sanssouci bekannt ist, wurde die Bauleitung übertragen, wobei dieser vermutlich nach den Anweisungen von Knobelsdorff zu verfahren hatte. Durch Friedel wurde mit der Inneneinrichtung der Berliner Bildhauer Johann Michael Hoppenhaupt der Ältere beauftragt und als Maler der Pesneschüler Belau berufen.



SCHLOSS MOSIGKAU, LAGEPLAN

Nach dem Tode des Alten Dessauers folgte sein Sohn Leopold Maximilian dem Vorbilde der Zerbster Vettern und ließ 1748 das alte Dessauer Renaissanceschloß in zeitgenössischen Formen umbauen. Knobelsdorff selbst, dessen amtliche Tätigkeit durch die Verstimmung des Königs eingeschränkt wurde, hat die Pläne für Dessau entworfen, die mit einer ausführlichen Baubeschreibung auf uns gekommen sind. Durch den Tod des Bauherrn und die durch den ersten schlesischen Krieg hervorgerufenen unsicheren Zeitverhältnisse blieb dieses Projekt unvollendet.

Die Verbindung der anhaltischen Fürsten mit dem Freiherrn von Knobelsdorff steht also fest, sie macht es sicher, daß auch das unweit Dessau in Mosigkau gelegene Schloß von ihm entworfen ist, obwohl trotz allen Suchens bisher keine Bauakten oder sonstige Quellen über die Errichtung sich haben auffinden lassen. Bekannt ist nur, daß die Prinzessin Anna Wilhelmine von Anhalt, eine unvermählte Tochter des Alten Dessauers, im Jahre 1742 von ihrem Vater den Besitz von Mosigkau geschenkt erhalten und das Schloß im Jahre 1752 erbaut hat. Das Datum von 1752 ist nur überliefert und nicht quellenmäßig nachzuweisen. Die Prinzessin starb 1780 und wenige Wochen nach ihrem Tode wurde die von ihr hinterlassene Stiftung: das Adelige Fräuleinstift zu Mosigkau, feierlich eingeweiht. Das Stift besteht noch heute, und die Damen bewohnen das Schloß und seine alten Räume, die so noch lebendig geblieben und nicht zu toten Hülsen wie die meisten Schloßbauten geworden sind.

Das Gelände, auf dem sich das Schloß erhebt, ist eben, eine Mittelachse richtet die Anlage aus, mit Ausnahme des Wirtschaftshofes, der seitlich gelegen ist. Über den ursprünglichen Zustand, nicht lange nach der Erbauung, unterrichtet das abgebildete Gartenprojekt, von dem nur die Grundzüge erhalten sind. Die Zufahrtsallee bis zum Gitter des Ehrenhofes ist heute Teil eines Obstgartens, auch der seitliche Ziergarten wird jetzt wirtschaftlich genutzt. Zwei zweistöckige Kavalierhäuser flankieren den Ehrenhof, sie fluchten mit den Schmalseiten des Schlosses — die anschließenden einstöckigen Bauten sind im neunzehnten Jahrhundert errichtet.

Der Park ist am stärksten verändert, einige Figuren, Vasen und ein verwilderter Irrgarten entstammen der ursprünglichen Anlage. Der Ausgang nach der Landstraße wird von zwei Orangeriegebäuden flankiert. Die Kanäle, die ehemals die ganze Anlage umgaben, die Springbrunnen, Treillagewerk, Bosketts und Zierparterres sind verschwunden oder verschüttet.

Der Schloßbau selbst, zweistöckig mit einem stark geknickten Mansarddach gedeckt, besitzt zwölf Achsen. Je vier sind als Pavillons nach dem Ehrenhof eine Achse weit vorgezogen, sie nehmen eine von zwei Figuren flankierte Freitreppe zwischen sich, die zu dem Portal führt, das im Mittelrisalit sitzt.

Die Hand von Knobelsdorff zeigt sich in der Gestaltung des Mittelrisalits als eine große Ordnung mit zwei Halbsäulenpaaren, die ein Gebälk mit einem freigearbeiteten Aufsatz tragen, der bis in Höhe des ersten Walms ansteigt. Die Proportionierung dieser Säulenordnung, das knappe Relief des ganzen Risalits, die exakte Profilierung des Gebälkes, die Durchbildung der Konsolen und der ionisierenden Kapitäle, in denen kleine Blütengehänge eingelegt sind, sind von vollendeter Meisterschaft. Auf der Gartenseite ist ein Risalit in den



SCHLOSS MOSIGKAU, GARTENANSICHT

gleichen Formen ebenfalls in die Mittelachse gesetzt. Von gleicher Größe wie die Tür und mit flachem Band oben halbkreisförmig gerahmt, schließen links und rechts je drei Fenster an; das entsprechende Obergeschoß ist zum Messanin verkleinert. Hier tritt eine Verwandtschaft mit der Gartenfassade des Potsdamer Stadtschlosses klar hervor, nur ist in Mosigkau alles einfacher, aber in dem Relief ist die gleiche auf Knappheit und Eleganz ausgehende Gesinnung lebendig. Die glattschäftigen ionischen Säulen wendet Knobelsdorff bei seinen Bauten sonst nicht an, aber ihre Proportionierung und ihre Verdoppelung entsprechen seiner Art. Der Schnitt des Gebälkes mit den Konsolen sowie die Anordnung des Aufsatzes findet sich auf den Dessauer Entwürfen Knobelsdorffs wieder. Überall sehen wir das gleiche Empfinden bei der Gestaltung wirksam, an den Fensterrahmungen, den abgerundeten Ecken und dem in der Abmessung des Gebälkes vom Mittelrisalit herumgezogenen Fries.

Die Aufsätze sind ausgezeichnete Steinmetzarbeit am Sandstein von einem Meister, der nach Ansicht von C. F. Foerster Friedr. Christian Glume nahesteht. Die Skulpturen des Zerbster Schlosses, wie die Parkfiguren in Mosigkau sind durchaus provinziell, während dieser Meister bester Schulung entstammt. Die Komposition selbst ist locker und bewegt, die Figur der Thalia nach der Hofseite und Ceres nach dem Garten halten mit einem Putto das Schild mit den Initialen der Prinzessin Anna Wilhelmine von Anhalt.

Im Inneren des Corps de Logis ist nach der Hofseite eine Halle angeordnet, von der zwei einfache hölzerne Treppenläufe an der Rückwand nach oben führen. Zwischen ihnen tritt man in einen großen Saal, der sich mit fünf bis zu dem Boden reichenden hohen Fenstern nach dem Garten öffnet.

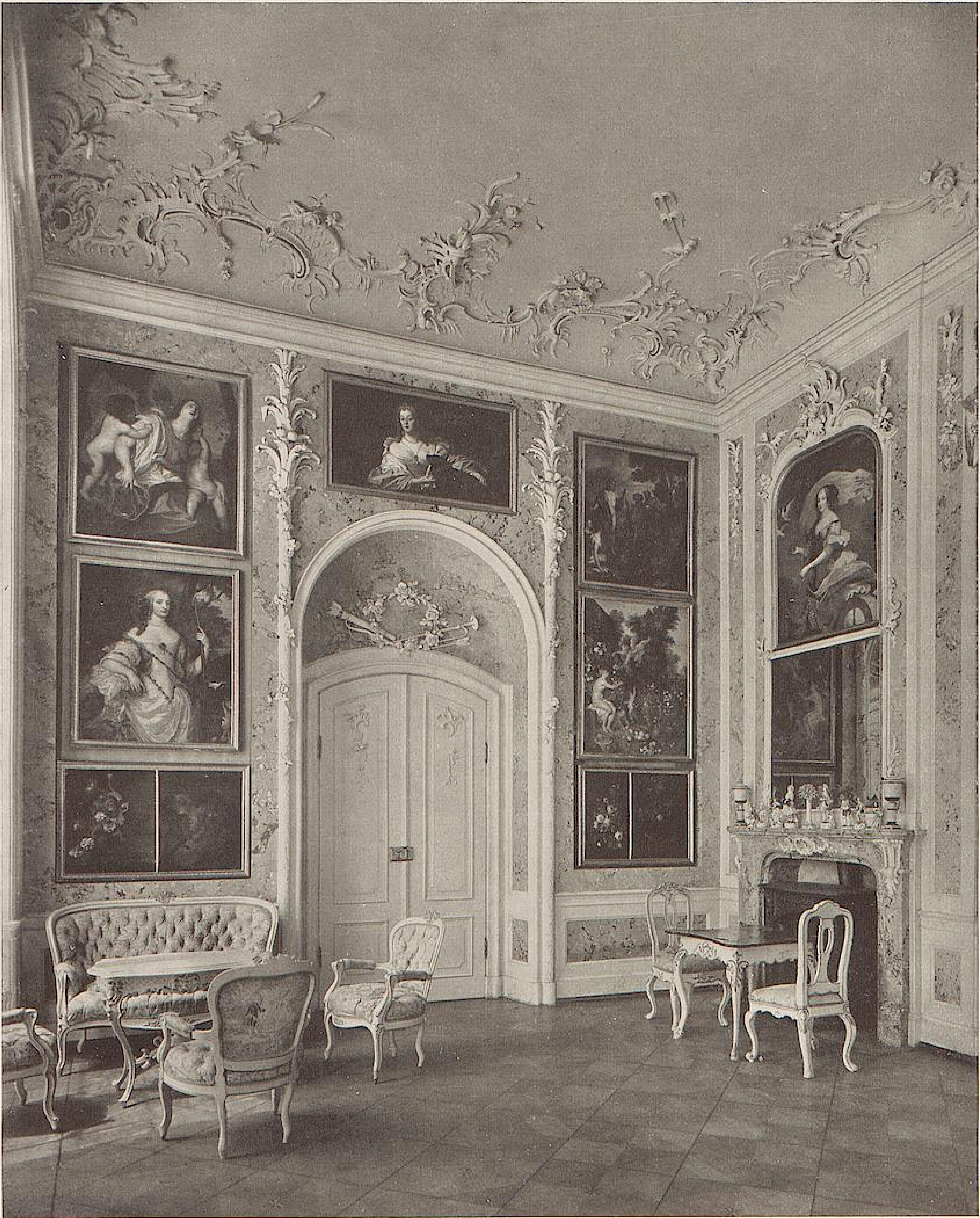
Dieser Saal und die beiden seitlich anschließenden Räume, deren Dekoration und Inneneinrichtung bis zu den Gemälden, dem Mobiliar, den Kronleuchtern, den Meißner Figuren und Vasen auf den Kaminen und den Konsoltischen seit dem achtzehnten Jahrhundert unverändert geblieben sind, werden noch heute wie damals bewohnt. Der Flügel steht in einer Ecke, Stühle und Tische, darunter die obligaten Spieltische, werden regelmäßig benutzt. Diese Unberührtheit in Verbindung mit täglicher Benutzung gibt eine lebendige Vorstellung von der Wohnkultur des Rokoko, wie sie kaum noch an anderer Stelle in Deutschland zu finden sein dürfte.

Die Dekoration des Gartensaales besteht in grünlichem Stuccolustro, auf den weiße Stuckornamente gesetzt sind. In den Fensternischen, an den Kaminen und Türrahmungen konzentriert sich die Ornamentik. Die Türen sind in Nischen gelegt, die von Palmenbäumen gerahmt werden, die Supraporten haben ein lockeres Arrangement von Blumenkränzen, Jagdwaffen und Musikinstrumenten. Die mit einer Hohlkehle ansetzende Decke ist mit einer locker aus Rocaille, Blumen, Drachen und Fontänen gebildeten weißen Stukkatur auf hellgrünem Grunde geschmückt, um die Aufhängepunkte der drei Kronleuchter sind Rosetten angeordnet. Die Decke soll im neunzehnten Jahrhundert vollkommen erneuert sein, die Stukkatur macht aber einen originalen Eindruck.

Die Wandfelder sind vertieft und dicht besetzt mit einer Sammlung zum Teil erstrangiger Gemälde. Es ist ein Teil der oranischen Erbschaft mit Bildern von van Dyck, Goltzius, Rombouts, Lievens, Rubens, Roos, Karel Dujardin und von Pesne, auf die später einmal näher eingegangen werden soll. Hier interessiert vor allem die Art der Anordnung: alle Bilder haben die gleiche goldene Rahmenleiste, sie stoßen Rahmen an Rahmen und füllen die Wandfelder vollständig. Die großen Formate hängen oben, es ist vermieden, die Bilder nach Symmetrie zu verteilen.

Die beiden seitlich anstoßenden Räume sind ebenfalls noch im alten Zustand erhalten. Der eine, heute als Andachtsraum benutzt, hat die gleiche Wandbekleidung in Stuccolustro wie der Saal, jedoch in gelblich-brauner Tönung. Da kein Bildschmuck vorgesehen, ist der Raum in Wandfelder unterteilt, die mit weißen Stukkaturen, Gehängen von Musikinstrumenten, Palmenzweigen, Blumen und einfachen vom Sockel aufsteigenden Motiven besetzt sind.

Das gegenüberliegende Kabinett ist in den vom friderizianischen Rokoko bevorzugten Farbklang von Blau und Silber gehalten. Es hat geschnitzte Boisserien im Stile Hoppenhaupts. Durch ovale Abrundung der Rückwand, Wiederholung der Türmotive und Abwechslung von verschieden proportionierten Wandfeldern ist jene für diesen



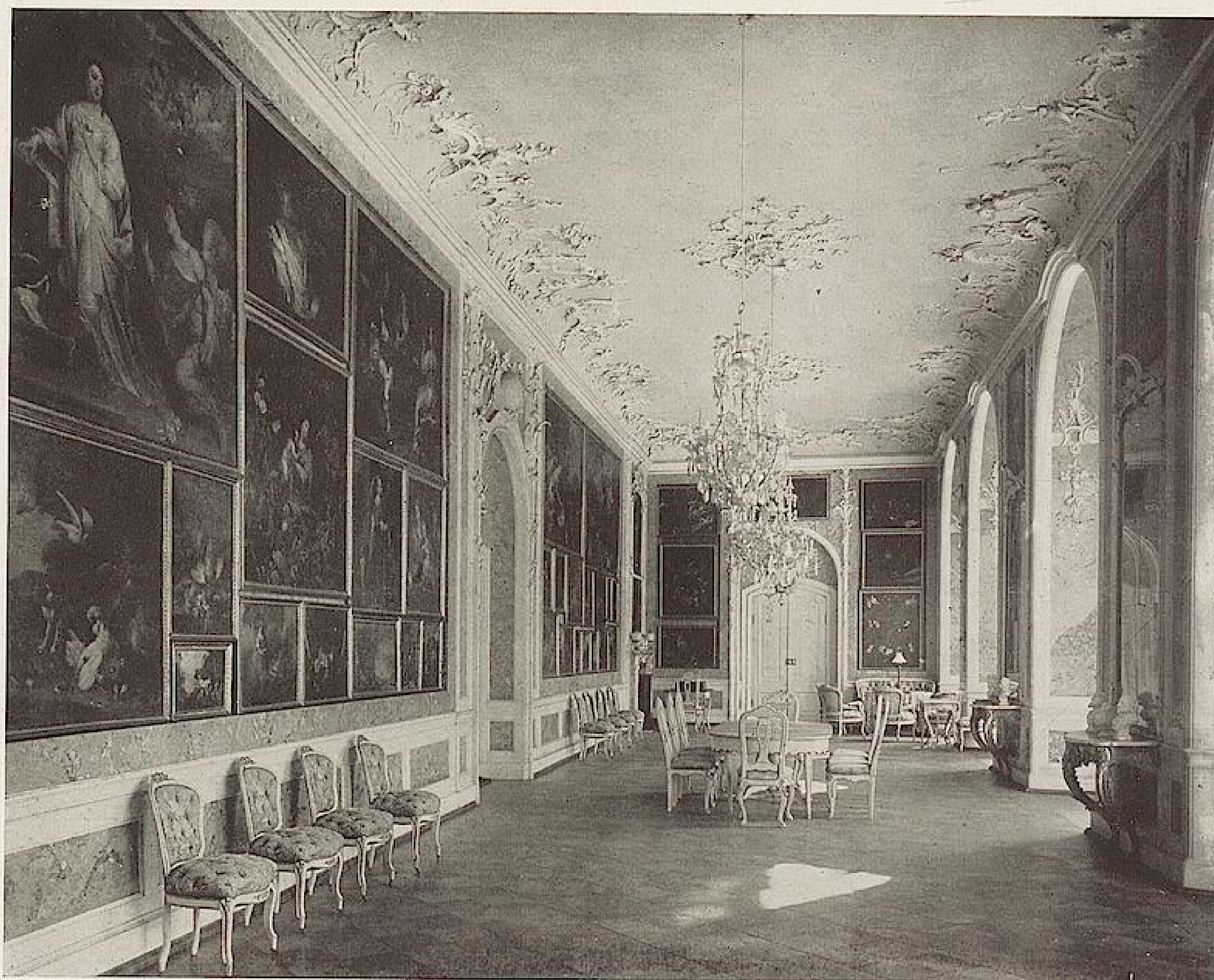
SCHLOSS MOSIGKAU, STIRNWAND DES GARTENSAALS

Raumtyp so charakteristische Vielteiligkeit und Beweglichkeit erreicht. Die naturalistische farbige Behandlung der gegenständlichen Ornamentik: Blumen, Vögel und Getier, sowie die verschiedenen als Dekoration verwendeten Bilder — von der Hand Antoine Pesnes — tun ein übriges, um den Raum mit einem heiteren Spiel zu erfüllen. Das alte Mobiliar hat nicht die gleiche Qualität wie das des gegenüberliegenden Kapellenzimmers, beide scheinen der Hoppenhauptschen Werkstatt zu entstammen.

Knobelsdorff verwendet Stuccolustro mit Vorliebe als Wandverkleidung für Galerien, große Festsäle und Vestibüle, falls nicht das echte Material des schlesischen Marmors in Frage kommt.

Der glatte Schnitt und die Zügigkeit geben der Stuckornamentik einen anderen Charakter als der krausen Schnitzarbeit des Blauen Kabinetts. Die Art der Behandlung ähnelt dem der Risalitaufsätze, so daß anzunehmen ist, daß es sich um den gleichen Meister handelt, der ja in Mosigkau selbst gearbeitet hat, indes der Boisserie fertig von Berlin angeliefert und nur eingebaut ist.

Von den verschiedenen außerhalb Berlins und Potsdams Knobelsdorff zugeschriebenen Bauten hat Mosigkau den größten Anspruch auf seinen Namen. Es sind so viele nur Knobelsdorff eigentümliche architektonische Einzelheiten an dem Bau zu erkennen, daß er nur selbst der Verfasser sein kann. Die Züge, die etwas befremden, sind auf die Bauleitung zurückzuführen, die natürlich nicht in seinen Händen lag. Über die Einzelbeobachtung hinweg gibt das Gesamtbild des Schlosses mit dem klassizistischen Zug seiner Architektur die gleiche Eleganz und Haltung, Anmut und Heiterkeit, wie sie alle Bauten von Knobelsdorff auszeichnen.



SCHLOSS MOSIGKAU, GARTENSAAL



SCHLOSS MOSIGKAU, KAMINWAND IM ANDACHTSRAUM



ERICH MARCKS, BILDNISBÜSTE. 1927



ERICH MARCKS, BILDNISBÜSTE. 1927

GERHARD MARCKS

VON

EMIL UTITZ

Gleich Crodel gehört auch Gerhard Marcks dem Lehrkörper der Halleschen Kunstgewerbeschule an; und zwar seit 1925. Nach dem Tode von Thiersch hat er sogar in Vertretung die Leitung der Anstalt übernommen. Der in Berlin geborene Künstler zählt knapp vierzig Jahre. Er besuchte zuerst das humanistische Gymnasium und kam dann 1907 ins Atelier zu Scheibe. Durch ihn lernte er — wie er selbst berichtet — Gaul und Kolbe kennen. Abgesehen von seinem Militärjahr wirkte er bis 1914 in Berlin. Hierauf nahm er aktiv am Kriege teil. 1919 berief ihn Gropius ans Bauhaus und übergab ihm die Führung der Töpferei in Dornburg. Dort lebte er in ländlicher Stille bis zu seiner Übersiedlung nach Halle.

Von der Arbeitsgemeinschaft der Juryfreien um ein Geleitwort gebeten, wählte er den bekannten Satz von Feuerbach: „Die Kunst ist eine strenge Geliebte.“ Er hätte kaum einen für sein Wesen charakteristischeren Spruch finden können. Denn er macht es sich wahrlich nicht bequem. Ein zähes, unverdrossenes Ringen spürt man in allen seinen Arbeiten; einen hohen sittlichen, reinen Ernst, ein Verschmähen jeglichen leichten und billigen Erfolges. Und man merkt, wie er sich allmählich in wachsender Reifung zur Freiheit durchkämpft, wie sein vormals bisweilen verkrampftes Schaffen sich löst und selbstverständlicher wird. Während früher der Eindruck überwog, daß in mächtiger, ungeschminkt-ehrlicher Bemühung schwierige Probleme abgewandelt werden, wobei das Problematische bei allem Erfolge ein un-

gelöster Rest blieb, glücken ihm heute bereits Werke, denen solche Schlacken nicht mehr anhaften, die sich dem Eindruck reiner Vollendung nähern.

Ich denke dabei zum Beispiel an die einfache Prophetin. Alles Unnötige ist getilgt, das Wesentliche tritt scharf hervor: das Schwermütig-Durchgeistigte, von Ahnungen Umhüllte. Es ist eine Kunst, die ganz gewiß Barlach fern steht und doch



ERICH MARCKS, PROPHETIN. 1929
TON. LEBENSGROSS



ERICH MARCKS, WANDELNDER. 1928
STUKKO. LEBENSGROSS

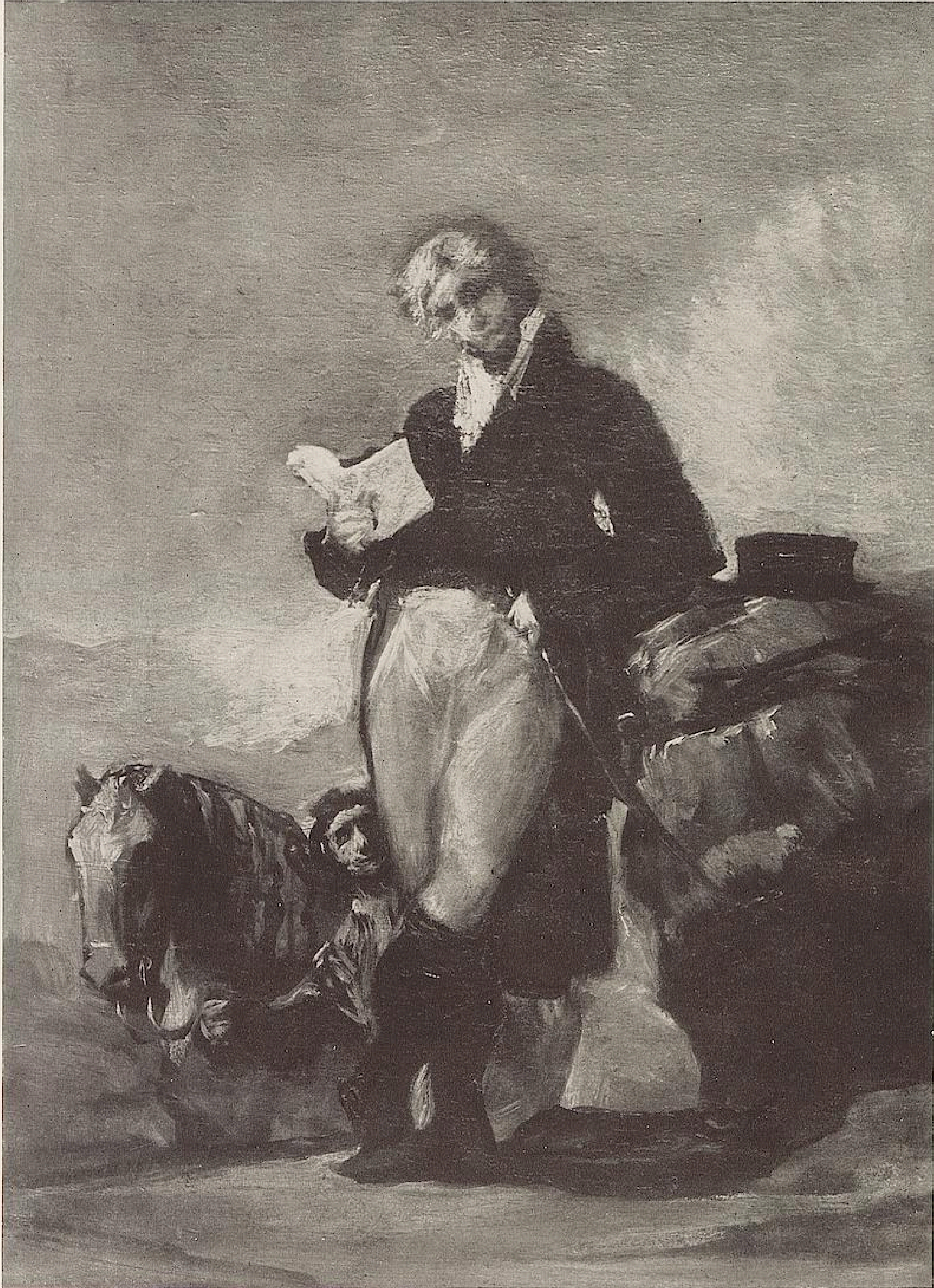
Größe seiner Prophetin, die kürzlich in diesen Blättern abgebildet war, und die den Weg ins Hallesche Museum gefunden hat, wie überhaupt schon mehrere Museen (zum Beispiel Dresden, Essen) Arbeiten von Marcks erworben haben. Schlicht, klar und zwingend ist der Aufbau dieser in ihrer sehr deutschen Haltung an ihn erinnert, in ihrer massigen, schweren Stofflichkeit, die trotzdem seelisch bis ins letzte durchblutet erscheint. Und gleiches gilt von seinen überraschenden Porträtköpfen: plastisch groß und deutlich, fern allem Kleinlichen, jedoch gesättigt von Ausdruck. Ohne

falsche, äußerliche Heroisierung lebt etwas Monumentales in diesen Köpfen, ein gesteigertes, sinnbildliches Sein. Besonders geglückt erscheint mir die „Betende", die man wohl auch als die „Not" bezeichnen könnte; die Verkörperung der schweren, lastenden Jahre, die Deutschland durchlitten hat. Aus hartem, sprödem Granit lösen sich die sparsamen, strengen Formen. Das Blockartig-Wuchtige ist nicht aufgelockert, und gerade darum packen uns hier der ungeheuere Druck und die bange Sehnsucht, Not und Gläubigkeit; wieder ein Motiv, das — sachlich und formal — an Barlach gemahnt und zurückweist auf mittelalterlich-religiöse Kunst. Bekannt wurden in letzter Zeit zwei große Tierstatuen von Marcks — eine Kuh und ein Pferd — an der neuen Betonbrücke bei Giebichenstein. Man kann über die Aufstellung der riesigen Figuren auf den Eisbrechern hart über dem Wasser verschiedener Meinung sein, aber die Energie der plastischen Leistung ist bewundernswert. Und auch hier zeigt sich einerseits die Genauigkeit eines treuen Naturstudiums, andererseits die Kraft, alles ins Gleichnishafte, Symbolische zu heben, ohne es dabei zu verdünnen. Der Verlockung, dem Dekorativ-Schmückenden zu unterliegen, hat Marcks selbst in diesem Falle widerstanden: es zieht ihn nach dem Monumentalen. Eine seiner letzten Arbeiten ist der „Hockende", den man sich gut an einem Brunnen denken kann, sinnend der Vergänglichkeit und doch wieder Ewigkeit des plätschernden Wassers nachsehend. Ein großer plastischer Reichtum eignet dieser Figur, ein klar gebändigtes Spiel der Formen.

Der Künstler steht eben am Beginn seiner Reife. Die schweren Lehrjahre des Suchens und auch der künstlerischen Versuchungen liegen hinter ihm. Er hat sich nie mit Geringem zufrieden gegeben; das blendend Sensationelle hat ihn niemals verführt. Um höchste Ziele kämpft sein Ringen; nicht aus Eitelkeit, sondern aus dem künstlerischen Verantwortungsbewußtsein, daß die Kunst eben eine so ungemein strenge Herrin und Geliebte ist. Von dieser Gesinnung, von den bereits vorliegenden Proben seines Könnens und Wagens dürfen wir eine reiche und wertvolle Ernte für die Zukunft erwarten. Und wer den Namen Gerhard Marcks noch nicht kennt, wird sich ihn einprägen müssen.



ERICH MARCKS, HOCKENDER. 1929. GIPS FÜR STEIN. ÜBERLEBENSGROSS



FRANCISCO DE GOYA, SKIZZE FÜR DAS BILDNIS DES HERZOGS VON OSSUNA

BREMEN, KUNSTHALLE

EIN BILD VON GOYA IN DER BREMER KUNSTHALLE

VON

EMIL WALDMANN

Das hier abgebildete kleine Ölgemälde ($32\frac{1}{2}$ zu $24\frac{1}{2}$ cm Zedernholz) ist der Goya-Forschung nicht unbekannt: Es ist die Ölskizze zu einem zwei Meter großen Staatsporträt im Musée Bonnat zu Bayonne und stellt den X. Herzog von Ossuna dar, laut Inschrift auf einer im Prado in Madrid aufbewahrten Handzeichnung von Goya. Das große Bild ward im Jahre 1816 gemalt und dem Künstler mit 4000 Realen bezahlt.

Der Herzog steht in einer Berglandschaft, an einen Felsen gelehnt und sieht in ein Buch oder einen Brief. Er ist auf einem Spazierritt, links neben ihm erscheint ein Reitknecht, ein Pferd am Zügel; er trägt ein elegantes Reitkostüm, gelbe Hosen, Stulpstiefel, schwarzen Frack und weiße Krawatte. In der Linken hält er eine Reitpeitsche.

Goyas Vorliebe in jener Epoche für düstere Farbstimmung spricht in der Ölstudie noch stärker als in dem großen Porträt, wo ein Rot in der Jacke des Reitknechts die sehr kühle und gedämpfte Farbenharmonie immerhin belebt. Vor einem schiefergrauen Himmel mit einer perlgrauen Regenwolke hebt sich die Gestalt schwarz und dunkelquittegelb ab. Das Haar ist hier strohblond (in Natur war es bräunlich), die Backen siegellackrot. Neben dem Silbergrau des Apfelschimmels steht das Gesicht des Reitknechts grau, braun und rötlich.

Also eine enge Tonskala; aus Grau und Grauoliv vor mattem Grau arbeiten sich langsam einige scharfe Farben heraus: Lackschwarz, Mattgelb, Weiß und Fleischton mit etwas Rot. Aber innerhalb des geringen Umfanges von Farben häufen sich die Abstufungen in großem Reichtum. Das Bildchen ist nicht nur so hingestrichen, als Vorbereitung und flüchtige Farbenskizze etwa, sondern sehr gearbeitet, besonders in Farbe und Licht. Auf Bildnisähnlichkeit hat der Künstler noch kein Gewicht gelegt, ebensowenig wie in der Federskizze des Prado, wo der Herzog wieder anders, jugendlicher und lockiger, aussieht. Was Goya vornehmlich interessierte, ist der sehr monumentale Aufbau, mit mehr Nerv im Plastischen als etwa Reynolds und Gainsborough dergleichen machten; und das echt Malerische, diese seltsame Harmonie, die bei völligem Verzicht auf sprechende Töne und den Reiz des Lokalkolorits innerlich seltsam farbenreich wirkt, mit jener Farbigkeit, die Daumier so leidenschaftlich liebte; Farbigkeit, die um den Mittelpunkt des Schwarz kreist. Die suggestive Kraft des fast überall stark aufgetragenen Pinselstriches auf festem geschliffenem Untergrund erhöht natürlich die Lebendigkeit der Ton-Sprache. Vergleicht man dieses kleine Bild mit dem endgültigen Gemälde, so sieht man nicht nur an dem Unterschied in der Porträtauffassung, daß Goya sich in dieser kleinen Fassung ganz rückhaltlos seiner Malerfreude hingegeben und sich dabei den Bestrebungen der später richtungweisenden modernen Malerei, in der Art Géricaults, Daumiers und Delacroix, so weit genähert hat, daß man vor diesem Bildchen, kennte man den Autor nicht, mit unbedingter Sicherheit kaum sagen könnte, ob man es hier mit einem sogenannten „Alten Meister“ oder mit einem sogenannten „Modernen“ zu tun hat. Dieser Gesichtspunkt wirkte bei jenen Überlegungen mit, die das Bild für die Bremer Kunsthalle so besonders erstrebenswert erscheinen ließen. Denn die Trennung zwischen alter und neuer Kunst ist ja doch nur eine öde Hilfskonstruktion.

Über den Dargestellten und seine Familie auf unsrem Bilde macht A. L. Mayer, der die drei Stadien dieses Porträts kennt, in seinem Goya-Buche einige Angaben. Dieser Francisco de Borja, X. Herzog von Ossuna, war im Jahre 1787 als Kind auf dem Familienbilde Ossuna gemalt worden. Seine Mutter stammte aus dem Hause Benavente, verwandt mit den Borjas.

Goya machte für ihn sieben große und einige kleinere dekorative Bilder in seinem Landhaus bei Madrid. Im Jahre 1785 porträtierte er die Eheleute und zwei Jahre später malte er das große sechsfigurige Familienbild, das im Prado hängt. Im Jahre 1788 schuf er dann, im Auftrag der Herzogin, die beiden großen Gemälde in der Valencianer Kapelle des berühmten Heiligen dieser Familie, des San Francisco de Borja.



HANS PURRMANN, ENTWÜRFE FÜR DIE AUSMALUNG EINER KAPELLE

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

HANS PURRMANNS ENTWÜRFE FÜR WANDMALEREIEN

VON

CURT GLASER

Die pfälzische Regierung hat im vergangenen Jahre ein Preisausschreiben erlassen für die Ausmalung der Rochuskapelle in Hohenecken, einer ziemlich verwahrlosten kleinen Kapelle, die gelegentlich ihrer Instandsetzung auf Anregung des Oberregierungsrates Ullmann in eine Kriegsgedächtnishalle umgewandelt werden sollte. Das Preisausschreiben ist darum bemerkenswert, weil es Hans Purrmann zu einer Reihe sehr interessanter Entwürfe angeregt hat, von denen einige hier in Abbildungen gezeigt werden.

In jeweils drei Bildern, die zwischen den Fenstern der Langwände verteilt sind, hat Purrmann den Segen des Friedens dem Schrecken des Krieges gegenübergestellt. Es sind sinnfällig einfache Bildthemen gewählt, keine kirchlichen Allegorien und auch keine pathetischen Anklagen, ein Sämann auf dem Felde, als Inbegriff friedlicher Arbeit, und ein berittener Soldat, beide von Engelgestalten in den Lüften begleitet. Zwei Bilder häuslichen Lebens folgen. Zur Linken eine Familie, Vater und Mutter als Erzieher des Kindes. Zur Rechten trauernde Frauen. Endlich eine friedliche Landschaft zur einen und der Soldatentod zur anderen Seite. Als Hauptbild auf der Apsiswand „das Opfer“, der gefallene Krieger, zu dem ein Engel herniederschwebt, auf schmalen Seitenfeldern zur Linken der heilige Rochus, der alte Heilige der Kapelle, der hier als Helfer der Kranken erscheint, während



HANS PURRMANN, ENTWÜRFE FÜR DIE AUSMALUNG EINER KAPELLE

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION





HANS PURRMANN, TRAUERNDE FRAUEN HANS PURRMANN, ERZIEHUNG
ENTWÜRFE FÜR DIE AUSMALUNG EINER KAPELLE
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

ihm gegenüber der kriegerisch gepanzerte Ritter Georg steht.

Es ist nicht unnütz, den Inhalt der Bilderfolge kurz zu beschreiben, weil sie schon hierin sehr wesentlich sich von anderen Lösungsversuchen unterscheidet. Es gibt in Purrmanns Entwürfen keinen gekreuzigten Christus und keine auferstehenden Toten. Es wird nicht heftig und aufgeregt gestikuliert, sondern alle Bewegungen sind still und gehalten. Es wird endlich in den Abmessungen der Bilder und in den Größenverhältnissen der Figuren Bezug genommen auf die bescheidenen Maße des Raumes, den andere Bewerber mit dröhnenden Riesengestalten oder weiten Landschaftsprospekten peinlich zu sprengen versuchten. Aber dies alles sind nur die gewissermaßen negativen Tugenden der Entwürfe, die in ihrer reifen, blühenden Farbigkeit erst die eigentliche Schönheit entfalten.

Man weiß, mit welcher Meisterschaft Purrmann die reine Farbe zu behandeln versteht. Er hat jedem der aquarellierten Entwürfe einen vollen und starken Klang gegeben. Wie er ein Rot klingen macht, wie er bewußt, aber niemals pedantisch, immer wieder vielmehr überraschend die Kontraste setzt, das gibt diesen Blättern einen hohen Reiz. Da ist die Ernte, eine Variante des Sämanns, mit dem gabenspendenden Engel in den Lüften, meisterlich mit sparsamen Strichen angedeutet das wogende Kornfeld, mit wenigen Farben ist das Bild koloristisch reich, mit wenigen Figuren bis zum Rande gefüllt. Oder das Familienbild mit dem kühnen Kontrast der grünen Wand zu dem roten Kleide der Mutter und dem Ausblick ins Licht durch die geöffnete Tür. Jedes Bild ist für sich erfunden, und zugleich nimmt jedes das farbige Thema seines Nachbarn auf, um es abwandelnd weiterzuspinnen und auf sein Gegenüber zu reflektieren. Es wäre wohl nicht ganz leicht gewesen, den farbigen Glanz des Aquarells und die summarische Schlichtheit der Zeichnung vom kleinen in das große Format hinüberzuretten. Aber die reife künstlerische Einsicht, die Purrmann auszeichnet, hätte gewiß einen gangbaren Weg gefunden, wären seine Entwürfe zur Ausführung bestimmt worden.

Der Behörde, die das Preisausschreiben erlassen hat, fehlte, so scheint es, schließlich der Mut, den Plan zu verwirklichen. Es ist ein schweres Unrecht an Künstlern, die große Mühe um ein geringes Entgelt verschwendet haben, daß sie endlich sich um eine große Hoffnung betrogen sehen. Werden bestimmte Maler zu einem Wettbewerb aufgefordert, so weiß man zuvor, wessen ungefähr man sich zu versehen habe. Es gilt nicht die nachträgliche Ausrede, die Künstler hätten versagt. Sie gilt in keinem Falle gegenüber den Entwürfen Purrmanns, der hier etwas von seinem Besten gegeben und seine Fähigkeiten auf einem Gebiete erwiesen hat, auf dem er sich bisher nur selten versuchte.



WILLY JAECKEL, KALLA



ADOLF DE HAER, FRÜHLINGSBLUMEN

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

BERLINER FRÜHJAHRSAUSSTELLUNGEN

VON

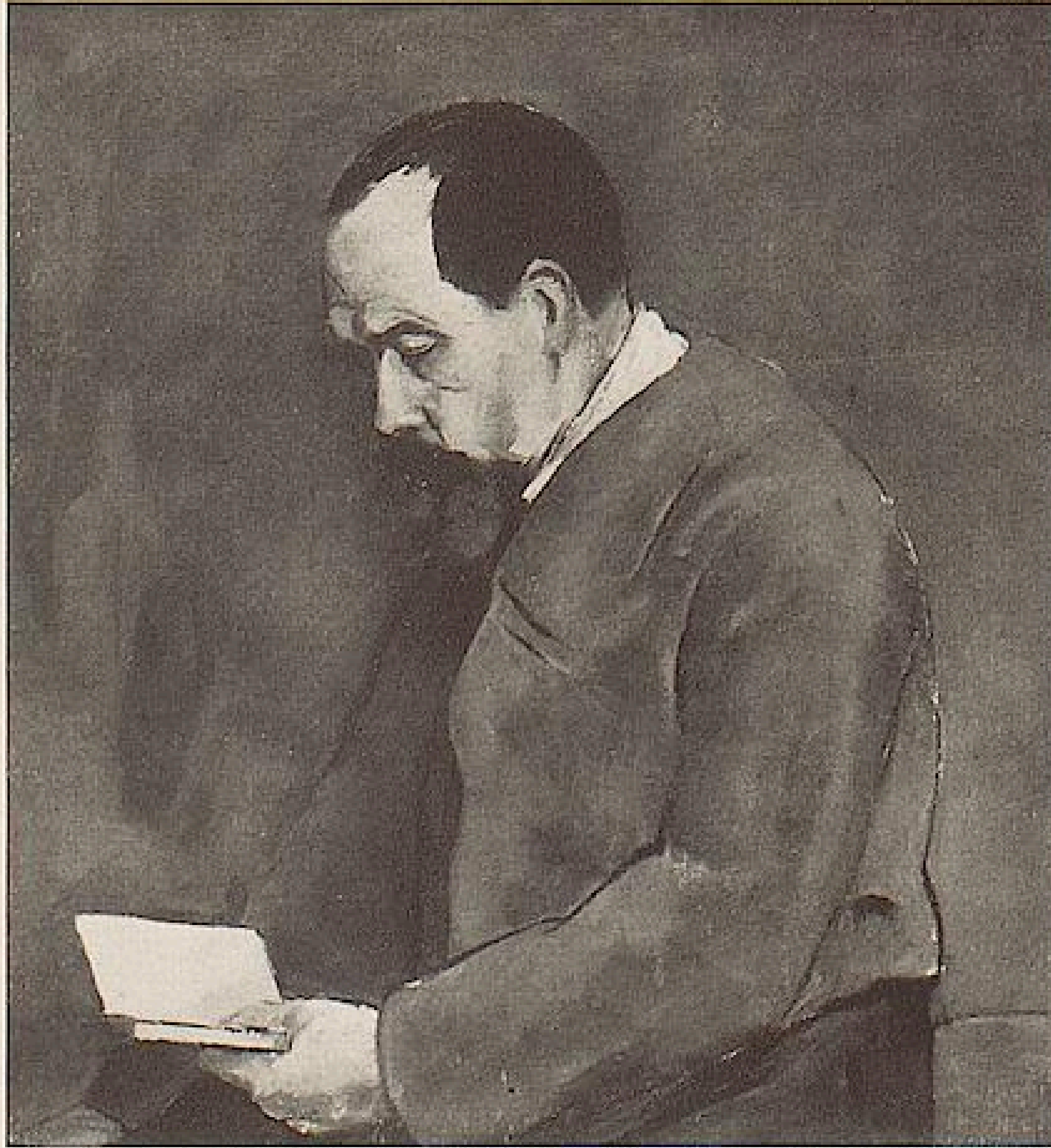
KARL SCHEFFLER

Die Frühjahrsveranstaltungen der Akademie, der Secession und der Großen Berliner Kunstausstellung fallen in die Festwochen, die Berlin alljährlich den Fremden rüstet. Die Ausstellung „Altes Berlin" kommt, als ein wesentlicher Teil des Festprogramms, hinzu. Daß man aber irgendwo den Eindruck von etwas Festlichem empfängt, läßt sich mit den freundlichsten Absichten nicht sagen. Das ist auch nicht gut möglich. Denn die Zeiten sind — nicht nur aus den offen zutage liegenden Gründen, sondern auch in einem tieferen, unabänderlichen Sinne — allem Festlichen ungünstig. In der Idee der „Festwochen" ist eine verstimmende Absichtlichkeit, und die einzelnen Veranstaltungen, ob sie nun unmittelbar oder mittelbar dazugehören, wirken auch nicht, als seien sie wie von selbst aus einem Überschuß an Kraft entstanden.

Nie war vor allem die bildende Kunst weniger repräsentativ heiter, nie befand sie sich in einer schwereren und in keiner Weise schon absehbaren Krisis als heute. Das ist kein Vorwurf, kann keiner sein; es ist eine Feststellung. Jeder Künstler ist heute mehr oder weniger ratlos, jeder fühlt die Unmöglichkeit, naiv zu schaffen; wer die Zeit im ganzen betrachtet, muß es einsehen, daß sie alles eher haben kann als eine Kunst, die dem Auge glanzvolle Feste bereitet. Da die Ausstellungsgewohnheiten aber fortbestehen, da die neue Generation nicht ärmer erscheinen will als die alte, so kommt es zu einem mannigfaltigen und bunten, letzten Endes aber unbefriedigenden „Als ob".

Es ist sonst nichts Bestimmtes gegen die Ausstellung der Akademie zu sagen. Sie ist fast so gut, wie sie sein kann. „Fast", weil einige der interessantesten Talente fehlen. Man sieht eine Reihe guter Bilder und Plastiken, man bemerkt, wie sich ein mittleres Niveau, woran Intelligenz und Geschicklichkeit viel Anteil haben, immer gleichmäßiger ausbreitet, man begrüßt in Max Liebermanns Bildnis seiner Frau ein spätes Meisterwerk, in dem die Weisheit langer Erfahrung immer noch mit schönster Naivität der Anschauung gepaart ist, und man nimmt, um der zum Ausdruck gebrachten Pietät willen, auch die Sonderausstellung von Werken Ludwig Knaus hin, obwohl weniger in diesem Falle mehr gewesen wäre.

Ähnlich verhält es sich mit der Ausstellung von Aquarellen, Zeichnungen und Plastik in der Berliner Secession:



HEINRICH ALTHERR, BILDNIS WILHELM SCHÄFER
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

ein gutes Niveau, eine Gesamthaltung, die in ihrer Weise Charakter hat, durchsetzt mit einigen Arbeiten persönlicherer Art. Wenn in der Akademie Künstler wie Altherr, Fuhr, de Haer, Jaeckel, Kaus, Meid, Klimsch und einige andere besondere Teilnahme erzwingen, so tun es in der Secession Beckmann, Großmann, Grosz, Hofer, Milly Steger und vor allem Purrmann mit einer Gruppe von zarten Aquarellen. Mancher Künstler ist sowohl hier wie dort vertreten; in einigen Fällen sind in der Secession sogar die Entwürfe und in der Akademie die ausgeführten Bilder zu sehen.

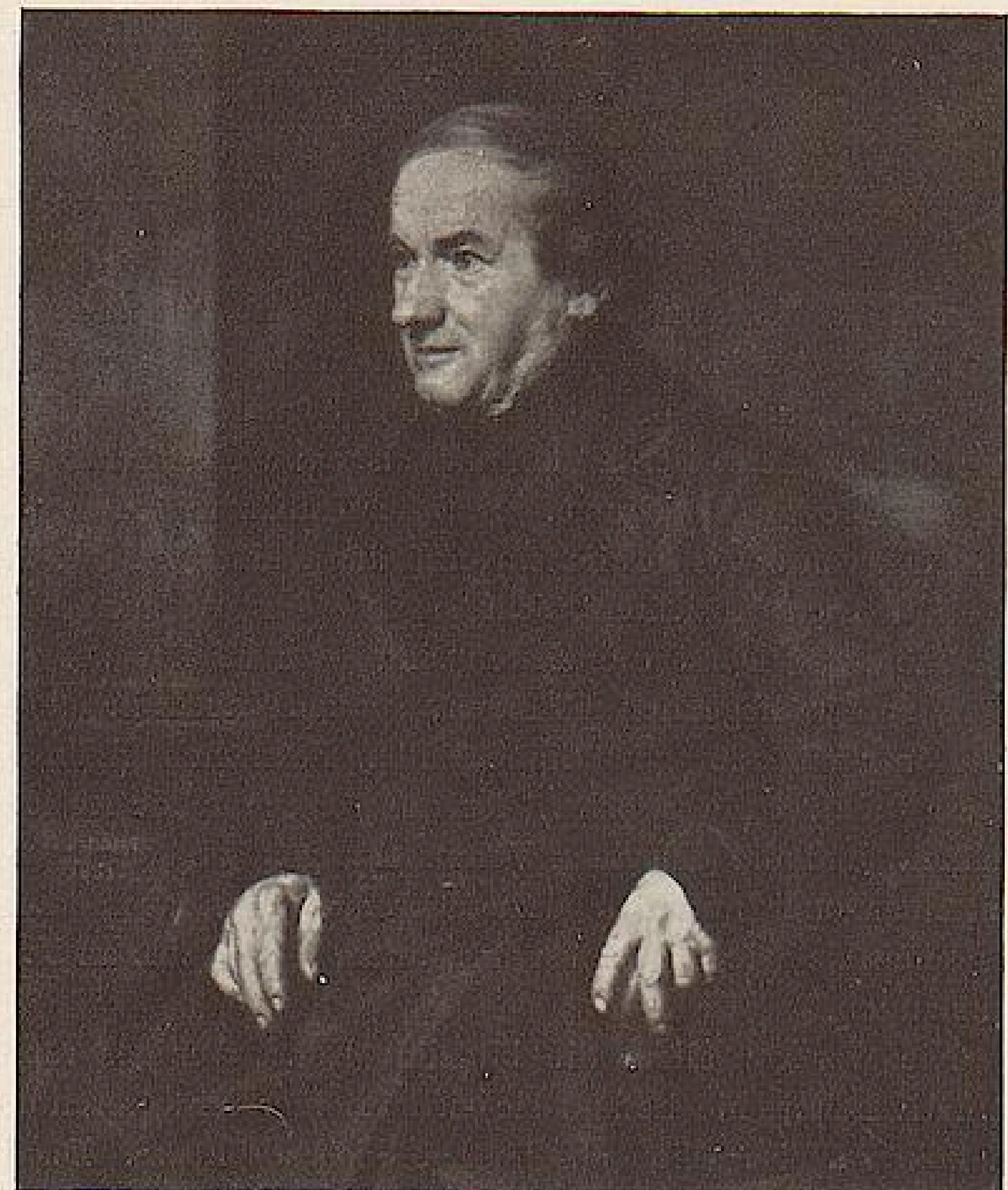
Sichtbar einem unrühmlichen Ende gehen die Großen Berliner Kunstausstellungen entgegen. Da der Glaspalast am Lehrter Bahnhof immer mehr verfällt, wird seit zwei Jahren das Schloß Bellevue benutzt. Ein unmögliches Haus für Kunstausstellungen. In fast allen den mittelgroßen Räumen gibt es zwei Fenster, drei Türen und einen Kachelofen, aber kaum Wandflächen für Bilder. Das allgemeine Niveau der Ausstellung ist zudem denkbar tief. Die wenigen besseren Werke gehören Künstlern, die auch in der Akademie oder Secession, oder in beiden schon vertreten sind.

Völlig verfehlt ist die Ausstellung der Stadt „Altes Berlin" in den Funkturmhallen. Wenn der Besucher brav alle Wände abschreitet, so muß er zwei bis drei Kilometer marschieren. Ein zu zwei Dritteln gleichgültiges Material ist so auseinandergezogen, daß sämtliche Räume der riesigen, quadratisch den Funkturmhof umziehenden Gebäude in Anspruch genommen werden konnten. Hätte man die eine Idee: „Von der Fischersiedelung zur Weltstadt", auf den zehnten Teil des Raumes komprimiert, hätte man das ganz Überflüssige, das jetzt tödlich ermüdet, weggelassen und das merkwürdige Stadtschicksal Berlins wirkungsvoll herausgearbeitet — wozu freilich ein Regisseur gehört hätte mit Eigenschaften, wie der eben jetzt viel angefeierte Max Reinhard sie besitzt —, so hätte eine sehenswerte, der Festwoche würdige Ausstellung entstehen können. Was jetzt dargeboten wird, hat man im Märkischen Museum eigentlich viel besser beisammen. Auch die Armut dieser anspruchsvollen Veranstaltung kommt, wie die der „Großen" Ausstellung im Schloß Bellevue, von der allgemeinen „Powerteh" her.

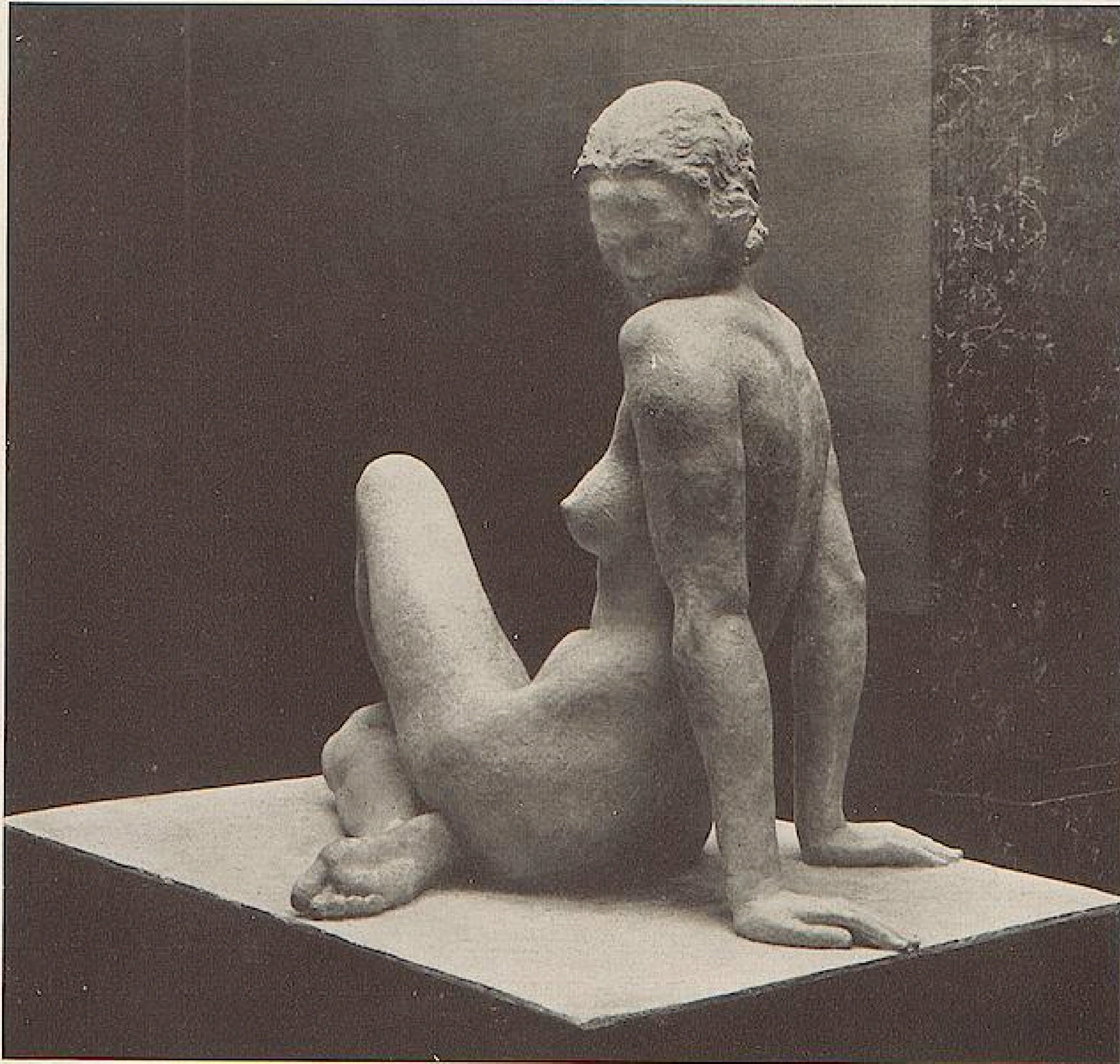
In der Galerie Flechtheim kommen einundfünfzig Bildnisse hinzu, die von den verschiedenartigsten Malern, Zeichnern und Bildhauern nach der Pariser Schauspielerin Maria Lani gemacht worden sind. Die Ausstellung ist nicht so eintönig, wie die Idee es vermuten läßt. Denn die Künstler haben mehr Selbstbildnisse ihrer Darstellungsmanieren gegeben als objektive Porträts der viel mißhandelten Dame. Das weitaus Beste ist die hier schon abgebildete Bronzebüste von Despiau (K. u. K., Jahrgang XXVIII, Seite 212).

Einige Bronzen der Bildhauerin Simonne Marye sind bemerkenswert wegen der kunstgewerblich determinierten Akuratesse der Arbeit und wegen eines präzisen, halb ornamentalen Formgefühls.

Frauenkunst zeigte auch die Galerie J. Casper: Bilder von Elisabeth Brewster von Hildebrand, einer Tochter Adolf von Hildebrands. Man spürt überall den Einfluß des charaktervollen Vaters, der deutsch-römischen Kunst, der italienischen Renaissance und auch der angeheirateten englischen Kunst. Doch wird diese ganze übernommene Kultur — vor allem in den Landschaften — in einer geistvollen Weise fast zu einem persönlichen Bekenntnis. Kleine Aquarelle und Plastiken von Jakimow rundeten das Bild dieser Ausstellung freundlich ab.



LUDWIG KNAUS, DER VATER DES KÜNSTLERS
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE



FRITZ KLIMSCH, AM WASSER. GETÖNTER GIPS

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

NEUES AUS AMERIKA

„Portraits by the six great masters of the English eighteenth century" nennt The Erich Galleries eine Ausstellung von Bildern Gainsboroughs, Hoppners, Lawrences, Raeburns, Reynolds und Romneys.

In Washington waren auf dem Kongreß der „American Federation of Art" etwa 440 Kunstmuseen und Kunstvereine vertreten.

Am 2. Mai wurde im Detroit Art Institute die schon mehrfach erwähnte große Rembrandt-Ausstellung unter der Leitung W. Valentiners und mit einer Ansprache von diesem eröffnet. Die Ausstellung enthält 78 Bilder Rembrandts.

Auf der Havemeyer-Auktion hat W. Valentiner ein Bildnis des Dogen Girolamo Priuri für 400 Dollars erworben, das als „Schule des Tizian" bezeichnet war. Nach der Reinigung ist es als echter Tizian erkannt worden und wird nun auf 150000 Dollars geschätzt.

Das Bildnis einer Frau mit Fächer von Rembrandt ist durch Scott & Fowler für 250000 Dollars an den Chicagoer Sammler Frances Nielson verkauft worden.

Hermann Post (New York).

„NEUERWERBUNGEN"

Die Nationalgalerie berichtigt zwei Stellen meiner Ausführungen über „Neuerwerbungen" (Heft VIII, Seiten 336 ff.). Sie teilt mit, das Kronprinzenpalais und die Nationalgalerie stellten ihre Neuerwerbungen gesondert in beiden Häusern aus; eben jetzt würden neuerworbene Werke aus der Zeit um 1800 in der Nationalgalerie gezeigt. Es ist gut, daß die Nationalgalerie die Tatsache auf diesem Wege wenigstens bekannt gibt; auf dem sonst üblichen Wege ist es nicht geschehen.

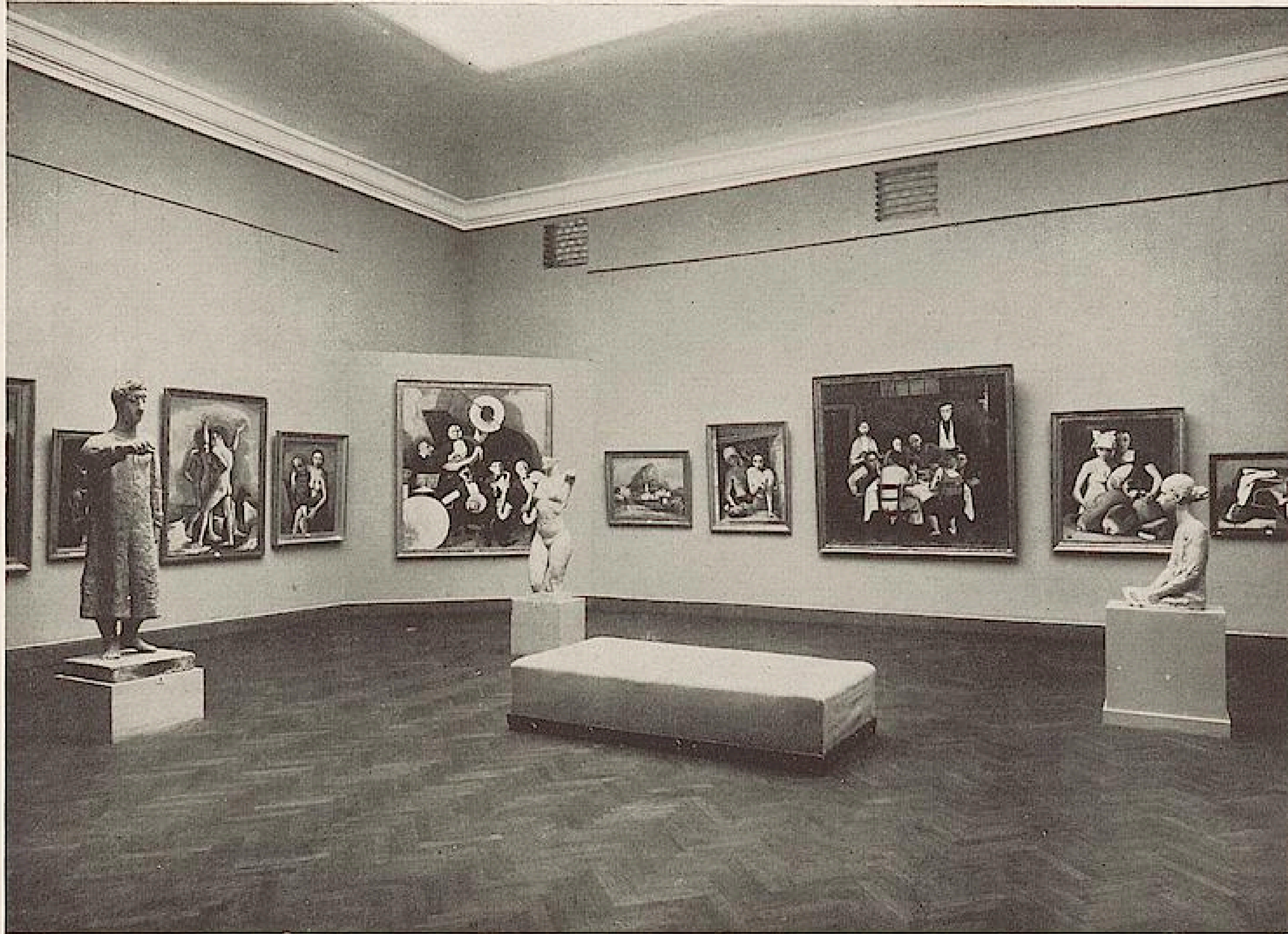
Die zweite Berichtigung betrifft den Satz, man wisse im Kronprinzenpalais nie recht, was Besitz, was Leihgabe und was nur vorübergehend ausgestellt sei. Die Nationalgalerie schreibt: „Alle Bilder, die nicht der Galerie gehören, tragen rechts unten ein Schildchen mit der deutlichen Aufschrift »Leihgabe«". Aber das ist es ja! Man muß gebückt die Wände abwandern, um Schildchen zu lesen. Nur mit Hilfe dieser lästigen Lektüre läßt sich der Bestand feststellen. Aus unmittelbarer Anschauung ist das Gesicht der Sammlung nicht zu erkennen.

K. Sch.

ÜBER KRITIK

„Ich glaube, daß es eine Kritik mit Begeisterung gibt, wobei man auf den größten Künstler herabsieht. Der Kritiker wird alsdann Repräsentant der Kunst, er erhält seine Würde von ihr, nicht durch sich selbst. Je größer das Talent des Künstlers, desto höher die Forderungen seines Richters. Solche Kritiken sind freilich nicht jedermanns Ding, und wer dazu taugt, mag lieber selbst etwas schaffen. Aber alle andere Art von Rezension verwüstet den echten Geschmack, anstatt ihn zu bilden."

Körner an Schiller.



INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN VENEDIG. EIN SAAL DES DEUTSCHEN PAVILLONS

DIE XVII. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN VENEDIG

VON

H. POSSE

Am 4. Mai ist durch den Herzog von Bergamo als Vertreter des Königs von Italien die XVII. internationale Kunstausstellung feierlich eröffnet worden.

Die venetianische Biennale ist ein Muster konsequenter Ausstellungstradition, die einzige internationale Veranstaltung großen Stils, die seit fünfunddreißig Jahren, nur durch den Krieg unterbrochen, in regelmäßiger Folge einen Überblick des internationalen Kunstschaffens zu geben sucht. Nur eine von Fremden und Einheimischen während der Sommersaison so sehr begünstigte Stadt wie Venedig mit seinem Lido kann sich heute noch den Luxus einer solchen zweijährigen Ausstellungsperiode leisten, die in ihrem Tempo die künstlerische Produktionsmöglichkeit überflügelt. Wenigstens in dem Sinn, daß es heute immer schwieriger wird, neben der gangbaren Durchschnittsproduktion aller zwei Jahre Neues, noch nicht Gesehenes, zu bieten, nachdem auch retrospektiv die ergiebigsten Gebiete der letzten Vergangenheit längst ausgebeutet sind. So ist die Biennale, die seit 1928, seit dem Ausscheiden Vittorio Piccas, unter der intelligenten Leitung des bekannten Bildhauers Professor Antonio Moraini steht, wohl ein Muster organisatorischer und ausstellungstechnischer Leistung. Aber künstlerisch bietet sie keine Überraschungen. Das Gewohnte, Traditionelle überwiegt.

Die sehr umfängliche Darbietung der Kunst Italiens im Zentralpalast empfängt einige Akzente durch größere Kollektionen des Altmeisters Ettore Tito, Felice Casoratis und des vor zwei Jahren in Paris jungverstorbenen Amedeo Modigliani, durch eine von Marinetti geleitete Heerschau der Futuristen und eine wie diese vielumstrittene Abteilung der in Paris tätigen Italiener und der zu Italien neigenden Pariser Künstler mit dem Titel „Appels d'Italie", die von Waldemar George und Mario Tozzi zusammengestellt worden ist. Hinzutritt eine geschmackvoll aufgemachte Ausstellung internationaler Goldschmiedekunst, in der neben Italien Belgien, Dänemark, Frankreich, England, Holland und die Schweiz vertreten sind. Aber wenn heutzutage von einer modernen internationalen Ausstellung zu verlangen ist, daß sie aktuell sei, so wird diese Forderung im italienischen Ausstellungsgebäude mehr durch die Betonung des politi-

schen Inhalts als durch eine neue kongeniale künstlerische Form erfüllt.

Wie üblich stellen in eigenen Pavillons mit je hundert bis zweihundert Kunstwerken Holland, Belgien, Spanien, Ungarn, die Tschecho-Slowakei, Frankreich, England, Deutschland und Rußland aus. Es fehlen Skandinavien und die Schweiz. Neu ist die Beteiligung der Vereinigten Staaten von Nordamerika in einem stattlichen, auf Kosten der Central Art Galleries in New York erbauten Gebäude. Aber auch die meisten der auswärtigen Pavillons (die russischen Kunstwerke waren zur Eröffnung noch nicht eingetroffen) fügen sich der traditionell-gemäßigten Atmosphäre der venetianischen Biennalen ein. In den Pavillons von Spanien, Amerika und auch England glaubt man sich in eine Kunstausstellung aus früheren Jahrzehnten versetzt. Aktueller wirken Belgien, Holland, Ungarn, die Tschecho-Slowakei. Frankreich bietet neben einer Kollektion von mondänen Bildnissen und Landschaften des geborenen Holländers Cornelis van Dongen und einer gewählten Sammlung von Lithographien Toulouse-Lautrecs als wichtigste Gabe eine ausgezeichnete Kollektion von Werken des Bildhauers Charles Despiau. Doch kommt ein geschlossener und eigenartiger Eindruck des nationalen Schaffens nicht zustande, weil auch dieser Pavillon unter einer zu großen Anhäufung von gleichgültigen Einzelwerken leidet. Der in der öffentlichen Meinung umstrittenste Pavillon aber ist der deutsche, der sich am wenigsten der venetianischen Atmosphäre und ihrer konservativen Stimmung einfügt.

Bei der Zusammenstellung der Kunstwerke für den deutschen Pavillon, der bekanntlich nur vier brauchbare Räume (zwei Säle und zwei Kabinette) enthält, ist die Absicht maßgebend gewesen, ein charakterloses und für den Fremden unübersichtliches Allerlei zu vermeiden. Man hat sich auf wenige Kollektionen von wichtigeren Künstlern beschränkt, die in den letzten Jahren noch nicht in größerem Umfang in Venedig gezeigt worden sind, um so bei dem geringen zur Verfügung stehenden Raum wenigstens einen Ausschnitt des deutschen Kunstschaffens der Gegenwart wirksam vorführen zu können. Zu größeren Kollektionen von Hofer, Beckmann, Dix, Grosz, Schmidt-Rottluff, Klee und Feininger treten kleinere Kollektionen von Heckel, Kandinsky, Schrimpf und Schlemmer sowie einige, der Abrundung dienende ausgewählte Einzelwerke von Altherr, Baumeister, Ernst, Fuhr, Kanoldt, Müller und Unold. Im ganzen umfaßt der deutsche Pavillon außer einer Kollektion von Karikaturen Gulbranssons, die in den beiden für Bilder ungeeigneten kleinen Räumen am Eingang untergebracht sind, knapp hundert Gemälde und plastische Bildwerke. Der große Hauptsaal enthält die Kollektionen von Hofer und Beckmann, außerdem Bilder von Schlemmer und Baumeister, zu denen Skulpturen von Albiker, Marcks, Scharff und Voll treten. Hier erregt Hofer, dessen Kollektion von elf Werken sich um die große „Tischgesellschaft" aus Winterthur, die neueste Fassung der „Jazzband" und das „Nachtlokal" gruppiert, das stärkste Interesse. Im Nebensaal rechts sind die Realisten vereinigt: Kollektionen von Dix, Grosz und Schrimpf zusammen mit Einzelbildern von Fuhr, Kanoldt, Altherr und Unold sowie Bildwerken von Kolbe und Scharff. Von den beiden Kabinetten rechts nehmen eines die Gruppe Klee, Feininger, Kandinsky, Ernst und der Bildhauer Belling, das zweite Schmidt-Rottluff, Heckel und Bildwerke von Barlach und Marcks auf.

Das alles, in Deutschland längst bekannte Erscheinungen, wirkt in Venedig neu und sogar beunruhigend und aufrührerisch. Das Interesse an diesem deutschen Pavillon ist aber unbestritten groß, im positiven wie im negativen Sinn. Manche italienischen Kritiker verübeln den Deutschen, daß sie anders sind als ihre an eine übermächtige Tradition gebundenen Landsleute. Man glaubt eine Gefahr zu spüren. Die Turiner „Stampa" fühlt den „lateinischen Geist" vom „barbarischen Norden" bedroht: „Auf der flachen Ebene erhebt sich ein Schatten, der, wie immer, von Norden aufsteigt, um den in der Krisis befindlichen lateinischen Geist zu bedrohen. Wenn heute die jungen italienischen Maler beim Eintritt in den germanischen Pavillon und in wenige Säle des belgischen (hier sind die Verirrungen in der Minderheit) sich wieder und wieder täuschen lassen, das Grauenhafte mit dem ‚Interessanten' verwechseln, an die Möglichkeit glauben, unsere Ideale mit jenen Fetischen zu vertauschen, so bleibt uns nichts anderes übrig, als aus unseren Museen die sienesischen Madonnen und die venetianischen und florentinischen Venusgestalten zu entfernen und sie durch Negeridole zu ersetzen." Ähnlich sprechen andere Blätter von den „deutschen Barbaren, den verschwommenen malerischen Problemen, die so fern sind von der lyrischen Tendenz Italiens, von dem zerstörerischen Sinn, der an der Menschheit verzweifeln läßt, der karikaturenhaften Vision des Lebens, einer brutalen Literatur aus untersten Gründen". Ebenfalls aus italienischem Sentiment, aber von höherer europäischer Warte aus urteilt Ugo Ojetti im „Corriere della Sera". Er findet in dieser deutschen Kunst „unter anderem die Ansteckung der Literatur durch den neuen von Wedekind ausgegangenen Realismus, ganz von einem kleinlichen, sadistischen und melancholischen Sensualismus durchdrungen, der der italienischen Kunst fremd ist". „Aber man findet hier auch jenes Delirium der Häßlichkeit, durch das Vergrößerungsglas betrachtet und mit aller Andacht beschrieben, jene Häßlichkeit, die zwischen dem Ende des fünfzehnten und der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts für Malerei und Graphik der Deutschen charakteristisch war und vor der sich selbst ein Dürer nicht hat bewahren können; so unterdrückbar sind die Kennzeichen der Rasse, auch in Epochen wie der unsrigen, die offensichtlich einen kosmopolitischen Geschmack hat." Ungewollt klingt aus solchen Kritiken eine Anerkennung der Eigenart und Bodenständigkeit deutscher Kunst, unbelastet durch die Tradition vom Süden oder Westen. Sicherlich wäre es falsch, diese Eigenart im Auslande zu verleugnen, indem man sich unterwürfig, wie manche es wollen, auf den Geschmack des jeweiligen Gastgebers einstellt. Aber ebenso ist es Voraussetzung für das Zustandekommen einer internationalen Verständigung, daß die andere Seite persönliche Eigenart trotz aller naturgemäßen Kontraste anerkennt und den guten Willen zeigt, sie zu verstehen. Wozu sind sonst internationale Veranstaltungen da? Gleichzeitig zeigt der Werkbund in Paris modernste deutsche Werkkunst von ausgesprochen deutscher Eigenart. Im Herzen Frankreichs ist er damit trotzdem intelligentestem Verständnis begegnet und hat dort einen unbestreitbar großen Erfolg errungen.

Die Leser von „Kunst und Künstler" werden mir bestätigen, daß ich ihnen von persönlichen Anfeindungen nur selten spreche. Es würde ihnen — und mir — uninteressant sein. Auch jetzt will ich nur nebenbei und in aller Kürze die Tatsache einmal feststellen (die zu kennen die Leser, die mir ihr Vertrauen schenken, ein Anrecht haben), daß kaum ein Monat vergeht, in dem ich nicht in Zeitungen oder Zeitschriften mehr oder weniger fair wegen dessen, was ich glaube, urteile und schreibe, angegriffen werde. Neben der öffentlichen Zustimmung Gleichgesinnter geht stets eine scharfe Kritik meiner Kritik einher. Es wetteifern Künstler (denen die Wahrnehmung berechtigter Interessen zugebilligt werden muß), Museumsdirektoren, Assistenten und Kunstschriftsteller. Zuerst wurde verbreitet, ich litte an progressiver Verkalkung und sei hoffnungslos rückständig. Doch löste diese Überzeugung bei den Gegnern nicht jene reinste Freude aus, deren der Mensch fähig ist: die Schadenfreude. Es scheint doch, daß die Gründe, die ich vorbringe, im allgemeinen besser sind als die der Angreifer. Neuerdings versucht man es darum andersherum: mit einer Verdächtigung meines Charakters. Neulich wurde (in einem Auktionsblatt und in der „Weltbühne" — von demselben Verfasser) weitläufig ausgeführt, ich messe mit „zweierlei Maß". Damit werden die Polemiker nun auch nicht eben weit kommen, so fleißig sie auch jedes Wort, jede Handlung von mir verdrehen, bespähen und belauern. Möchten sie doch lesen lernen, bevor sie schreiben!

Nicht, daß ich mich für unangreifbar hielte. Gewiß nicht! Wir alle machen unsere Dummheiten, ohne Ausnahme. Für die Fehler aber, die ich wirklich mache, sind meine Gegner merkwürdig blind. Von meinen Feinden war — leider! — bisher wenig zu lernen. Sollte aber einmal gegen mich oder gegen „Kunst und Künstler" etwas geschrieben werden, das wirklich trifft, so verspreche ich den Lesern, es Wort für Wort abzudrucken. Und mich bei dem Schreiber obendrein zu bedanken. Karl Scheffler.



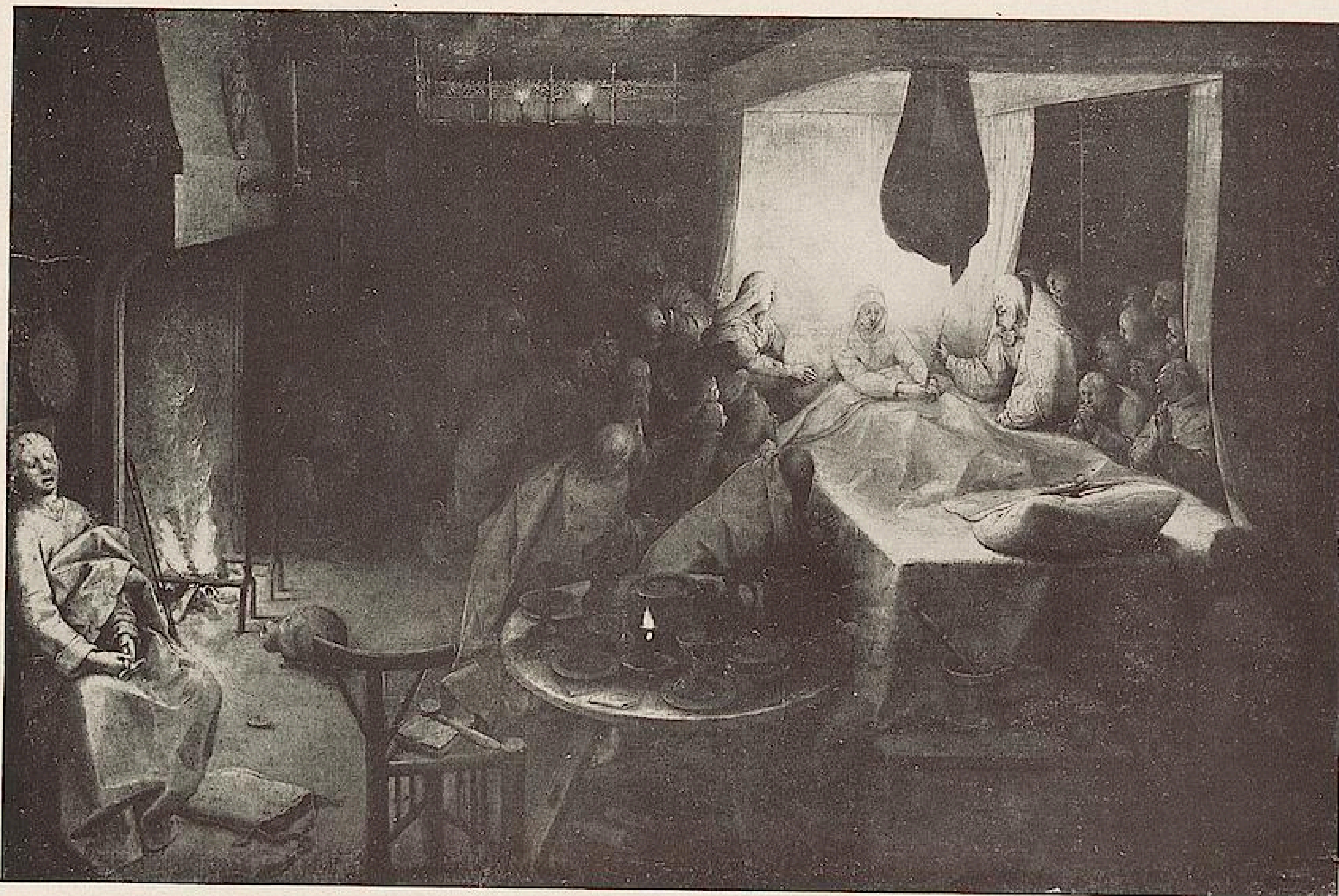
MAX KNAUS, NÄHENDE FRAU AM FENSTER

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE



JACOPO TINTORETTO, TOILETTE DER VENUS. SÜDDEUTSCHER PRIVATBESITZ. 1,16 : 1,05 cm

AUS DEM BUCH „DAS UNBEKANNTE MEISTERWERK“, VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN, BERLIN



PIETER BRUEGEL D. Ä., TOD MARIÄ, LONDON, VISCOUNT LEE OF FAREHAM. 36 : 54 cm

AUS DEM BUCH „DAS UNBEKANNTE MEISTERWERK", VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN, BERLIN

DAS UNBEKANNTE MEISTERWERK

Die vor dem Krieg erschienenen umfangreichen Bildpublikationen, wie Spemanns „Museum", das sich an die breitesten Kreise wandte, oder das für den engeren Fachkreis bestimmte „Archiv für Kunstgeschichte", bedeuteten für den Aufbau der modernen Kunstwissenschaft eine nicht unwesentliche Stütze. Das in diesen Werken dargebotene Material, meist in ruhendem Besitz, ist von der Forschung längst aufgearbeitet und gehört heute zum festen Bestand der Denkmälerkunde. Erst die Umwälzungen der letzten zwei Jahrzehnte auf dem Gebiete des Privatbesitzes, das Auftreten ganz neuer Sammlerschichten, unter denen Amerikaner die führende Rolle spielen, haben nicht nur zur Aufdeckung einer Unzahl bisher unbekannter Meisterwerke geführt, sondern auch früher leicht zugängliche, vielfach bekannte Werke aus dem Gesichtskreis des Kunstforschers und Liebhabers entrückt. Dieses neue, unbekannte Material, zum Teil in mehr oder minder guten Reproduktionen in Zeitschriften oder Prachtkatalogen zerstreut veröffentlicht und daher meist schwer zugänglich, für den Kunstfreund beinahe ganz verloren, in einer Folge von vorzüglichen Abbildungen auszubreiten und damit wenigstens im Bilde gesammelt festzuhalten, ist der Leitgedanke, der den Verlag Klinkhardt & Biermann bewog, an die Veröffentlichung eines fünfbändigen, mehr als 500 Lichtdrucktafeln umfassenden Korpus unter dem Titel „Das unbekannte Meisterwerk" zu schreiten.

Der vorliegende erste Band, in Druck und äußerem Gewande eine Spitzenleistung der modernen Buchproduktion, in der Güte der kräftigen und tonigen, die feinsten Nuancen und Schattierungen wiedergebenden Lichtdrucktafeln bisher unübertroffen, darf auch inhaltlich, wie die Namen des Herausgebers, Wilhelm R. Valentiner, und der wissenschaftlichen Bearbeiter Ludwig Burchard und Alfred Scharf, die eine Reihe namhafter Spezialforscher zur Mitarbeit herangezogen haben, verbürgen, zu den bedeutendsten, für den Wissenschaftler wie den Kunstfreund unentbehrlichen Veröffentlichungen der letzten Jahre gerechnet werden. Außer vielen, hier zum erstenmal bekannt gemachten Werken, die auch für den Spezialforscher eine Entdeckung bedeuten, sind nur solche Gemälde herangezogen worden, die in entlegenem Privatbesitz oder an kaum zugänglicher Stelle ein der Öffentlichkeit verwehrtes Sonderdasein führen. So bedeutet das Werk insbesondere für Europa, das in den letzten Jahren an künstlerischen Besitzwerten stark geschmälert wurde, eine Tat von nicht zu unterschätzender Bedeutung: ein Abglanz dessen, was wir an die neue Welt verloren

haben, bleibt in diesen kostbaren Bänden wenigstens in meisterhaften Wiedergaben erhalten. Berücksichtigt sind gleichmäßig alle europäischen Malerschulen: Italien, die Niederlande, Deutschland, Frankreich, Spanien und England. Alles auch nur entfernt Zweifelhafte ist sorgfältig ferngehalten worden, um eine Sammlung von Meisterwerken zu schaffen, die in solcher Zahl und Auswahl wenige europäische Museen geschlossen aufzuweisen vermögen. Das großzügige Unternehmen wird in seiner Gesamtheit einst ein Standardwerk europäischer Wissenschaft darstellen.

W. R. Deusch.

FÄLSCHERSKANDALE

VON

ADOLPHE BASLER

In dieser Saison hat es einige arge Skandale gegeben und die Reihe scheint noch nicht abgeschlossen zu sein: Fälscher-Affären, Erpressung von Meisterwerken, die renommierte Künstler in ihrer Jugend produziert haben sollen, Inkompetenz von Händlern und Spekulanten.

Fangen wir bei den Fälschern an. Ich bin oft in der rue des Beaux-Arts vor dem Geschäft von Cazot vorübergegangen. Ich habe dort Bilder zehnten und hundertsten Ranges gesehen, Schinken, wie man sie in den Buden von unzähligen kleinen Trödlern sieht, unter deren Schundware sich — wer weiß! — vielleicht doch einmal ein verborgener Schatz finden könnte. Eigentlich ist das aber nur eine Sage. Einige glückliche Auserwählte haben vielleicht einmal in grauer Vorzeit, zu Lebzeiten des Barons Lacaze, in solchen Winkeln Watteaus, Chardins usw. aufstöbern können. Schnüffler würden vielleicht noch jetzt einmal etwas finden.

Heute, wo das Kunstwerk ein Massenartikel geworden ist, erstehen Fälscherwerkstätten zu Hunderten. Daß einige Pseudo-Millets einem ahnungslosen Händler von jenseits des Kanals in die Hände praktiziert wurden, der seine Galerie mit sieben von Cazot hergestellten Millets eröffnete, und dann einen echten J. F. Millet refusierte*: dieses hätte die Bombe noch nicht zum Platzen gebracht. Denn ein Kunsthändler wird sich hüten, seine Ahnungslosigkeit an die große Glocke zu hängen. Auch war diese Angelegenheit nur für den britannischen Kaufmann, einen Pariser Graphikhändler und ein paar Schubjacke peinlich, die ebenso mit gemalter Leinewand zu jobbern angefangen hatten, wie vorher mit den alten Lumpen, durch die sie während des Krieges reich geworden waren. Hätte die Frau des Fälschers, die mit ihrem Mann in Scheidung lag, ihm nicht einen von ihm gefälschten Kitsch entwendet, um ihn außerhalb seines Kundenkreises zu verkaufen, so wäre die saubere Geschichte wohl nie herausgekommen und die Fabrik der falschen Millets würde wahrscheinlich noch in voller Blüte stehen, wie so viele Werkstätten ähnlicher Art, Druckereien falscher Banknoten und andere gutgehende Gewerbe und Industrien, obwohl sie von der Polizei verfolgt werden. Wir wollen uns übrigens mit der Psychologie des Fälschers ebenso wenig beschäftigen wie mit der des Gimpels, der ihm auf den Leim geht. Aber, ohne das Können oder das Wissen der Maler herabsetzen zu wollen, möchte ich hier von zwei oder drei unbedingt authentischen Tatsachen berichten.

Ein mir befreundeter Maler, der ein hervorragender Kommentator der alten und neuen Meister ist, überredete mich eines Tages, mit ihm zu einer Jahrmarktsbude zu gehen, um mir dort seinen dreifachen Glücksfund anzusehen: einen Manet, einen Degas und einen Henri Rousseau. Mein zwölfjähriger Sohn wäre nicht einen Augenblick darauf hereingefallen; er hätte unbedingt sofort erkannt, daß

* Le Journal, 20. Mai 1930.



FRANS HALS, BILDNIS ADAM VAN HASEVELT
SAMMLUNG GOUDSTIKKER. 110 : 81 cm
AUS DEM BUCH „DAS UNBEKANNTE MEISTERWERK"
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN, BERLIN

diese Scheußlichkeiten vielleicht von einem Straßenarbeiter oder einem Wursthändler, kurz von irgendeinem Sonntagsmaler verbrochen worden waren. Es gibt Fälschungen, die nach etwas aussehen; aber die falschen Millets, die falschen Corots, oder die falschen Daumiers von Cazot? . . . das sind ganz verdächtige Sudeleien, auf deren Plumpheit wohl ein Schieber hereinfallen kann (ein solcher hat sich übrigens hereinlegen lassen und für einen falschen Millet 150000 Francs bezahlt); daß ein richtiger Kunsthändler aber in eine solche Falle geht, ist unbegreiflich.

Zweite Tatsache: Ein besonders geschickter Fälscher kam zu einem unserer bekanntesten Maler und bat ihn mit vollendet weltmännischer Sicherheit, eine Landschaft zu signieren, die er mitgebracht hatte. Der Künstler betrachtete lange das Bild, fand nichts darin, was ihn stutzig gemacht hätte und war nach sorgfältiger Prüfung drauf und dran, seinen Namen darunter zu setzen, als er plötzlich ein Licht entdeckte, das nicht in der Skala seiner Valeurs lag. Sofort war ihm klar, daß ein Fälscher vor ihm stand. Voller Bewunderung aber für die Geschicklichkeit dieses Mannes, kaufte er ihm die Fälschung ab, sowie einige andere, die teils angelegt, teils fertiggemalt waren, wodurch er der betrügerischen Nachahmung seiner Malerei einen Riegel vorschob.

Unter den früheren Schülern von Matisse sind viele, die Karriere gemacht haben. Einige sind Professoren an den großen deutschen, skandinavischen und amerikanischen Akademien. Andere sind Antiquitäten- oder Kunsthändler geworden. Einer dieser letzten, der während des Krieges einen schwunghaften Handel mit den echtesten und schönsten impressionistischen Meisterwerken ins neutrale Ausland betrieben und dabei ein Vermögen verdient hatte, ließ sich von einer sogenannten Enkelin Manets die abscheulichsten, selbst eines Cazots unwürdigen Kopien anschmieren. Er stellte sie in einer bekannten Galerie aus. Dort aber haben ihm die Leute, die die echten Manets verkauft hatten, Beweise dafür erbracht, mit welchem Leichtsinn und mit welcher Ignoranz er gehandelt hatte. Der Unglückliche hat sich von diesem Schlage noch immer nicht erholt.

Herr Goulinat, ein sehr tüchtiger Experte und anerkannter Bilderrestaurator, hat vor kurzem einer Zeitung das Geheimnis anvertraut, wie man bei Bildern die echten von den falschen unterscheiden könne. Er meint — übrigens wie jeder, der sich mit Malerei ernster beschäftigt —, daß das Meisterwerk sich vor allem durch den Geist offenbart. Die wissenschaftlichen Verfahren sind nur dazu da, um die Hinweise zu bestätigen und zu verstärken, die Instinkt und Erfahrung dem Kenner geben, der sich in die Empfindung für die Form und die Geheimnisse der Technik versenkt. Es gibt bei den Fälschungen ebenso eine Hierarchie wie bei den authentischen Werken. Nur die Wissenschaft vermag die Atmosphäre von Uninteressiertheit zu schaffen, die notwendig ist, um die einen von den anderen zu unterscheiden. Indessen stehen solche Mittel der Untersuchung dem einfachen Privatmann, der seine Ersparnisse in einem Kunstwerk anlegen will, nicht zu Gebote. Wenn nun ein Spezialist aus Leningrad nach gründlichstem Studium zwei Watteaus, die das Louvre-Museum vor kurzem erworben hat, für Bilder erklärt, die der Schüler des Meisters von Valenciennes, Quillard, gemalt hat, so hat dieses Licht, das uns aus dem Lande der Sowjets kommt, denselben Wert wie die bekannten Erklärungen des Fälschers der Tiara oder des Fälschers der Flora des Lionardo da Vinci, die es fertig brachten, Koryphäen der Wissenschaft wie Salomon Reinach oder Wilhelm von Bode zu überzeugen. Die Experten können sich auch täuschen. Die Männer, die sich in der Kunstwissenschaft betätigen, sind nicht unfehlbarer als die großen Ärzte, die durch eine unglückliche Diagnose einmal unter Tausenden den Kranken ad patres befördern.

Die Serie von Skandalen, die im Kunsthandel Aufsehen erregen, bieten sicherlich Clément Vautel willkommenen Stoff, um täglich für eine Million von Lesern seine Weisheit aus der Feder zu verspritzen. Die beiden hereingefallenen Händler sind ebensowenig zu bedauern wie der wucherische Bankier, der, wie mancher seiner Kollegen, von der Collectionitis befallen ist. Der Glaube der ernsten Kunstliebhaber wird dadurch nicht erschüttert. Wie ich neulich einmal einem großen Kunsthändler, der über den verzweifelten Tiefstand des Geschäfts klagte, zu seinem Troste sagte: „Es wird noch schlechter kommen. Einstmals ging es Ihrer bedeutenden Firma mit fünfzehn Sammlern, die etwas von guten Bildern verstanden, glänzend. Mir genügten ein oder zwei. Und wir waren zwanzig; aber nehmen Sie selbst an, wir wären dreißig oder sogar hundert gewesen. Heutzutage gibt es wenigstens zehntausend eingetragene oder nicht eingetragene Händler, und hundert oder zweihunderttausend Dumme, die von ihnen bedient sein wollen und vom Bildergeschäft Wunder erwarten, wie sie die Börse nicht kennt. Wo wollen Sie die Meisterwerke für diese Hunderttausende von Tröpfen hernehmen?"

*

Picasso, der, wie die bösen Zungen in den Cafés des Montparnasse zischeln, eifersüchtig war, daß alle den Namen Millets im Munde führten, hat nun auch seinen Eklat. Zwei Landsleute sollen um den Preis von fünfzehnhundert Peseten der Mutter des berühmten Künstlers die gesamte Produktion seiner Jugendjahre erpreßt und sie dann an einige Pariser Kunsthändler für zweihunderttausend Francs weiterverkauft haben.

Warten wir den Spruch des Gerichts ab, das schon in verschiedenen Galerien Zeichnungen und Bilder beschlagnahmt hat, und hüten wir uns davor, uns die Verleumdung zu eigen zu machen, wonach die Mutter Picassos durch Not gezwungen gewesen wäre, sich von den Meisterwerken ihres Sohnes zu trennen.

JULIUS PASCIN†

Die Nachricht aus Paris vom Tode Pascins war ganz unerwartet; die Mitteilung von einem Selbstmord gibt uns ein Rätsel auf.

Denn Pascin stand auf der Höhe eines durchaus internationalen Erfolges. Die Franzosen zählten ihn zu den Ihren, in Deutschland ist er schon seit mehr als zwanzig Jahren beliebt, und in Amerika reiften ihm in den letzten Jahren ansehnliche Erfolge. Es läßt sich auch nicht sagen, daß der Sechsundvierzigjährige als Künstler nachgelassen hätte. Ein so leichtes, im Schonungslosen graziöses Talent ist für große, überraschende Entwicklungen freilich nicht geschaffen und es ist immer in Gefahr, sich schnell auszuschreiben; innerhalb des ihm Möglichen hat Pascin sich aber fortgesetzt verbessert und verfeinert. Soweit sich seine letzten Bilder nach Photographien beurteilen lassen, übertreffen sie alles frühere; und seine Zeichnungen und Aquarelle sind immer knapper und sicherer, klüger und sinnlich geschmackvoller geworden.

Pascin war eine Persönlichkeit innerhalb seines Kreises; er war ganz echt, weil er zu scheinen wagte, wie er war. Mit leichter Hand hat er nach vielen Seiten Anregungen verstreut. Seine desillusionierende Romantik, seine etwas satanisch gefärbte Daseinsfreude, seine Eleganz des Vortrags, seine Fähigkeit, durch Zartheit der Form das Anrüchige zu adeln, aus dem Häßlichen und Vulgären geistreich ein Fest für die Augen zu machen, seine wissende Naivität: das alles paßte gut in die letzten Jahrzehnte, in eine Epoche, der der Impressionismus eigentlich nur Möglichkeiten eines hier spielerischen, doch fanatischen Manierismus hinterlassen hat.

Pascin wird uns noch manches Mal beschäftigen. Es scheint, als ob dieses ungemein begabte Zigeunertum in der Kunst aussterben will. Um so mehr werden anders geartete Menschen sich über diesen verträumten Spötter des Lebens, über diesen Virtuosen der Lebensnuance, über diesen ironisch lächelnd ein Leid Verbergenden verwundern. K. Sch.



JULIUS PASCIN †, JUNGE FRAU IM UNTERROCK

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE KNOEDLER, NEW YORK

Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. Bearbeitet von Elfried Bock. Prestel Verlag, Frankfurt a. M., 1929.

Die Bibliothek der Universität Erlangen besitzt eine Sammlung von Zeichnungen, die bei den Kunsthistorikern den Ruf einer unerschlossenen oder doch unerschöpften Fundgrube genoß. Die vielen sich widersprechenden Angaben und Vorschläge, die auf den Untersatzbogen notiert stehen, erinnern daran, wie verwegen sich Berufene und Unberufene auf diesem Sportsplatze der Kennerschaft getummelt haben. Die Klebebände, denen diese Zeichnungen — wie auch Holzschnitte und Kupferstiche — entstammen, sind aus der Ansbachschen Schloßbibliothek übernommen und, wie geglaubt wird, von dem Markgrafen Johann Friedrich gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts im Nürnberger Kunsthandel erworben worden. Damals lebte in Nürnberg als Kupferstecher und Kunsthändler Jakob van Sandrart, ein Neffe des berühmten Verfassers der „Teutschen Academie". Vielleicht besitzen wir in den Erlanger Beständen einen Teil der Sammlungen des alten Sandrart, den man als den ersten deutschen Kunsthistoriker bezeichnen kann. Schon im siebzehnten Jahrhundert wurden Zeichnungen der großen deutschen Meister, namentlich Dürer-Zeichnungen, begehrt und hoch bezahlt, nur mußten sie als solche zu erkennen sein. Wenn nun in dem merkwürdig einheitlichen und fest geschlossenen Erlanger Bestande gerade diejenigen Dinge fehlen, die in den Augen der Kunstfreunde des siebzehnten Jahrhunderts wertvoll waren, so mag uns der Restbestand eines antiquarisch interessierten Kunsthändlers erhalten sein, der aus den Werkstätten der Maler eifrig und unwählerisch eine große Menge von Zeichnungen an sich gebracht und die gefälligen, wirkungsvollen, dem Geschmacke seiner Zeitgenossen zusagenden Blätter verkauft hatte.

Die Schüler bewahrten sich Zeichnungen ihrer Meister auf als Behelf, als Vorlagen und sie zeichneten nach Zeichnungen. Das Studienmaterial der Maler, das sich von einer Werkstätte in die andere vererbte — heute Studienmaterial der Kunstforscher —, ist zum größten Teil im Laufe der Zeit zugrunde gegangen. In Erlangen ist eine relativ beträchtliche Menge davon erhalten, aus süddeutschen, namentlich fränkischen und bayerischen Werkstätten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, mehr als anderswo.

Wenn irgendeine Sammlung der wissenschaftlichen Katalogisierung bedurfte, so dieser an historisch bemerkenswerten und schwer bestimmbaren Blättern überaus reiche Bestand. Mit Genugtuung stellen wir fest, daß diese ebenso schwierige wie dringlich erwünschte Arbeit in die richtigen Hände gefallen, in der rechten Art und zur rechten Zeit durchgeführt worden ist. Der Dank dafür gebührt der Direktion der Erlanger Bibliothek, dem Prestel-Verlag und dem gelehrten Autor, dem Berliner Kunstkenner E. Bock. Der Verlag hat in diesem Falle keine kostbare Mappe mit originalgroßen Faksimile-Reproduktionen herausgegeben, vielmehr mit kluger Rücksicht auf den besonderen Charakter dieser Sammlung zwei handliche Bände, von denen der eine den Text, das vollständige Verzeichnis der 1666 Zeichnungen, der andere auf 302 Tafeln ungefähr 700 Blätter in kleinen, aber scharfen Lichtdrucken enthält. Damit ist alles von irgendeinem Gesichtspunkte künstlerisch Wertvolle und wissenschaftlich Bemerkenswerte abgebildet.

Die Publikation kommt insofern zur rechten Zeit, als die Erkenntnismöglichkeiten durch die regsame Forschung der letzten Jahrzehnte erheblich gesteigert worden sind. Der mit der Literatur vertraute und durch die Katalogisierung der deutschen Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts für diese Arbeit besser als irgend jemand vorbereitete Autor vermochte abschließende und entscheidende Bestimmungen zu treffen, soweit es in der Stilkritik abschließende Entscheidungen gibt.

Die Anordnung der trotz aller Bemühung zum großen Teile namenlosen, nur örtlich und zeitlich festgelegten Zeichnungen folgt nicht dem Alphabete; nach Zeitabschnitten und Lokalschulen ist die Gliederung zu erfreulicher Übersichtlichkeit durchgeführt.

Zu Beginn einige merkwürdige böhmische Blätter, die noch dem vierzehnten Jahrhundert angehören. Dann bedeutsame Stücke aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Zeichnungen aus dieser Periode, deren Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Kunst heute hoch angeschlagen wird — eine Errungenschaft der jüngeren Erkenntnis —, sind sehr selten, so daß die Blätter in Erlangen eine willkommene Bereicherung bedeuten. An Arbeiten aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, namentlich aus Nürnberger Werkstätten, gibt es hier und auch anderswo relativ viel, zumeist Dinge von mittelmäßigem Wert und dabei anscheinend viele Nachzeichnungen. Die kritische Ordnung dieser Gruppe war undankbar, zumal da die wenigen bekannten Persönlichkeiten wie Martin Schongauer und der sogenannte Hausbuch-Meister, nicht deutlich herausragen. Freilich ein für viel Mühsal entschädigender Fund: ein Original von Michael Pacher, soviel ich weiß, die einzige von ihm bekannt gewordene Zeichnung.

Zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts treten die Meister mit individueller Sehweise und Handschrift auf, wodurch die Katalogisierung sicherer, leichter und lohnender wird. Zwar nichts von Grünewald und dem jüngeren Holbein, wenig von Lucas Cranach und von Dürer nicht viel mehr als das berühmte frühe Selbstbildnis, dagegen sind reich, zum Teil überraschend vertreten die Nürnberger Hans von Kulmbach, Schäufelein, H. S. Beham, G. Pencz, E. Schön, die Bayern Altdorfer und W. Huber, von den Augsburgern Daniel Hopfer und Jörg Breu. Von Peter Flötner, der, von Holbein abgesehen, allein geeignet ist, die erschüttert Ehre der deutschen Renaissance aufrecht zu erhalten, prachtvolle Entwürfe von lebhafter Erfindung.

Zur Kenntnis vieler Meister enthält die Sammlung Material, das in der Spezialliteratur noch keineswegs ausgenutzt worden ist. Den Schluß bilden viele Zeichnungen von den wenig beachteten deutschen Malern aus der Zeit zwischen 1560 und 1620. Und die Ausdauer der gewissenhaften und kritisch strengen Katalogisierung ist an diesem künstlerisch schroff absinkenden Materiale nicht erlahmt.

Die nährende und bereichernde Wirkung dieser mit überlegener Kennerschaft durchgeführten Publikation wird bald in anderen wissenschaftlichen Arbeiten spürbar werden.

M. J. Friedländer.



CURT ROTHE, WANDMALEREI IM SPORTPALAST-KASINO, BERLIN

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG FIGDOR IN WIEN

ERSTER TEIL

Unter großem Zulauf der Museumsdirektoren, Händler und Sammler aus der ganzen Welt ist in Wien der erste Teil der Sammlung Figdor versteigert worden. Das Ergebnis war gut, wenn auch allzu übertriebene Erwartungen nicht erfüllt wurden.

Den Sensationspreis der Auktion hat die Tapisserie von Tournai mit der inhaltlich nicht restlos gedeuteten Gerichtsszene gebracht; die 420000 (mit Aufgeld etwa 490000) Mark, die das Museum in Kopenhagen gezahlt hat, sind ein hoher Preis für ein sehr bedeutendes, nicht untadelig erhaltenes Stück. Der Brüßler Bildteppich mit Ahasver und Esther war daneben mit 150000 Mark verhältnismäßig wohlfeil. Von den fränkischen Bildwirkereien erregte eine der frühesten (die heiligen drei Könige Nr. 21, 72000 Mark) weniger Interesse als das reizvolle Fragment mit der Stifterin (Nr. 22, 52000 Mark) und der spätere Tod Mariä (Nr. 34, 120000 Mark). Die kleinen Schweizer und Elsässer Bildwirkereien fanden guten, aber nicht stürmischen Absatz (Nr. 25 und 26 je 61000 Mark, Nr. 29 33000 Mark, Nr. 32 90000 Mark). Die Samte und Brokate erzielten erwartungsgemäß hohe Preise, unter den Stickereien erzielte der frühe böhmische Altarbehang (175) mit 54000 Mark den Rekord, ein gestickter Bettbehang nach Motiven des Hausbuchmeisters wurde vom Berliner Schloßmuseum um 15600 erworben, unter den Teppichen brachte den höchsten Preis der persische Gartenteppich (202), den das Österreichische Museum um etwas über 80000 Mark zur Ergänzung seiner unvergleichlichen Sammlung orientalischer Teppiche erwarb. Sehr hoch bewertet wurde ein Ispahan-Teppich mit 57000 Mark, sowie der schöne Teppich des 16. Jahrhunderts (203) mit 45000 Mark und der Sefiden-Teppich, der 39000 Mark brachte.

Unter den Zinnarbeiten wurden die Annaberger Kanne mit 12000 Mark und der hervorragende Breslauer Krug mit über 20000 Mark sowie der Ostdeutsche Krug mit fast 24000 Mark hoch bewertet. Weniger stark umworben waren die Goldschmiedearbeiten aus Kupfer und Bronze, unter denen ein deutsches Trinkhorn des 15. Jahrhunderts mit 12000 Mark den höchsten Preis erzielte. Auch das kirchliche Gerät aus Metall erregte kein starkes Interesse.

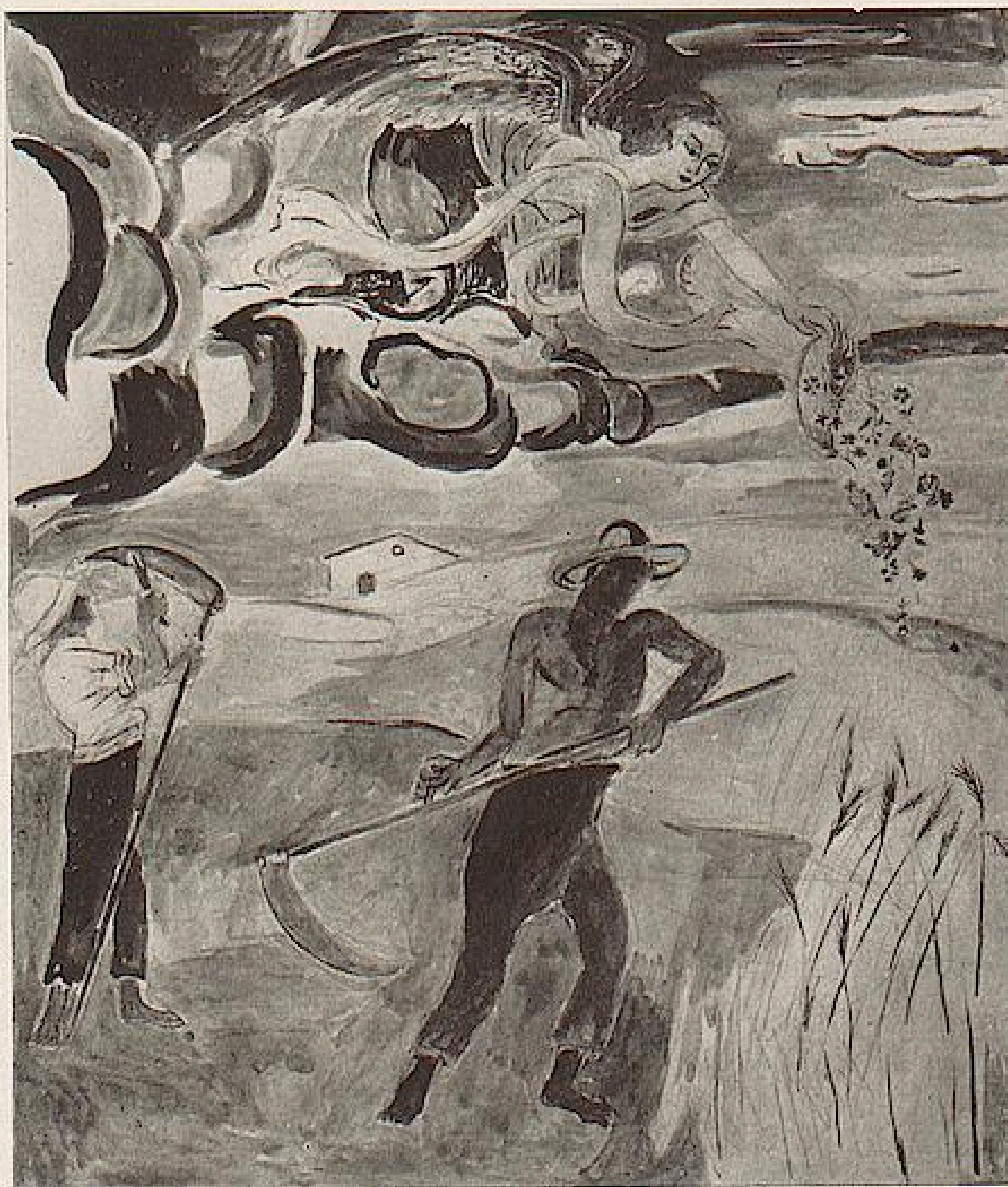
Das bemerkenswerteste Stück, der kleine, der Schule von Verdun zugewiesene Knauf eines Pastorale (381), wurde verdientermaßen bis 21000 Mark gesteigert; bei den Zinnarbeiten überwog das regionale Interesse, Stücke, die einer bestimmten Landschaft zugeschrieben werden konnten, wurden meist von den zuständigen lokalen Museen zu anständigen Preisen gekauft. Unter den Möbeln erzielte der Strozzi-

schemel, der König der Stühle, etwa 100000 Mark, der Sessel von Val d'Aosta 54000 Mark, die Riminitruhe etwa 35000 Mark, die Medicitruhe 40000 Mark, die Türflügel von Gubbio 36000 Mark; fast all diese Stücke gingen nach Amerika; ein Sakristeischrank aus der Gegend von Lindau wurde trotz mancher neuer Zutaten für 90000 Mark verkauft. Ein Savoyener Stuhl brachte 45000, der norwegische Kirchenstuhl, interessant durch das Nachleben alter Formen, 35000, ein flandrischer Schrank 27000, ein Tiroler Schrank 23000 Mark. Das Museum in Philadelphia erwarb den achteckigen Florentiner Nußholztisch für über 30000 Mark. Das französische Meßpult in Adlerform stieg auf fast 25000, der Thronstuhl ging für 30000 Mark ebenfalls nach Philadelphia. Den schönen Tisch aus dem Rathaus in Amberg erwarb um etwa 48000 Mark das Berliner Schloßmuseum. Neben diesem haben die Museen in München und Stuttgart, Salzburg und Troppau geholfen, die wichtigsten Stücke deutscher Herkunft der deutschen Öffentlichkeit zu erhalten. Das Gesamtergebnis dieses ersten Teiles der Auktion beziffert sich auf rund $3^3/_4$ Millionen Mark.

*

Am 8. und 9. Juli versteigert die Galerie Hugo Helbing in München die Bestände ostasiatischer Kunst des Herrn Hugo Meyl, München.

Der Katalog enthält alte chinesische Kunst aller Zeiten, in der Hauptsache Tonplastik, Gefäß- und Gerätekeramik, Porzellane, Bronzeplastik, eine monumentale Holzstatue, Rollbilder, Albumblätter und einen Teppich. Die japanische Kunst ist mit Teezeremonialgefäßen vertreten.



HANS PURRMANN. DIE ERNTE
ENTWURF FÜR DIE AUSMALUNG EINER KAPELLE
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SECESSION

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JUNI, AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



ADOLF MENZEL, LIEGENDER MANN. STUDIE. GOUACHE

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN. SAMMLUNG ALFRED CASSIRER



KUNST ALS WARE

VON

CURT GLASER

Seit Kunst nicht mehr an einen bestimmten Zweck gebunden und in besonderem Auftrag gefertigt wird, seit das Kunstwerk um seiner selbst willen entsteht und der Künstler die Freiheit von den alten handwerklichen Bindungen genießt, die seine Arbeit aus dem Zusammenhang des Nutzgebrauches heraushebt, der jede andere menschliche Produktion bestimmt, — seit, mit einem Worte, die Kunst die volle Autonomie in ihrem Reiche erobert hat, ist sie in eine andere Art der Abhängigkeit von der Gesamtwirtschaft geraten, der kein Mensch sich zu entziehen vermag, da er von dem Lohn seiner Arbeit zu leben gezwungen ist: Kunst ist Gegenstand des Handels, sie ist Ware geworden. Kunstwerke werden mit Geldsummen bewertet. Es entsteht ein Gleichnis zweier schwer vergleichlicher Größen, wenn der Besitz eines Gegenstandes, dem kein anderer Nutzwert eignet als der, ein ästhetisches Erlebnis auszulösen, mit bestimmten Geldbeträgen aufgewogen wird. Und es entsteht zugleich damit ein Wettstreit zwischen den Kunstwerken selbst, weil es dem Uneingeweihten wohl scheint, als müsse das höher bezahlte auch immer das in seinen ästhetischen Werten höher einzuschätzende Kunstwerk sein.

Daß dem nicht immer so ist, nicht immer so sein kann, auch nicht immer so zu sein braucht, ist kaum im einzelnen auszuführen erforderlich. Werden Kunstwerke Gegenstand der Sammelleidenschaft, so tritt damit ihre Bewertung in ein gänzlich anders geartetes Geltungsbereich, da der Sammeltrieb eine besondere Eigenschaft des Menschen darstellt, und vom Sammler auch in der



MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS. 1918
SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

Kunst nicht so sehr das Schöne wie das Seltene gesucht wird. Affektionswerte treten hinzu, da es wohl ebenso begehrenswert erscheint, ein Blatt Papier zu besitzen, das Goethe beschrieben, wie eines, auf das Rembrandt gezeichnet hat. Die Eigenschaft des Kunstwerks als historisches Dokument wird mit Recht bewertet. Fragt man etwa, warum denn eine Fälschung, die zuerst den Menschen täuschte und mit hohen Summen bezahlt wurde, plötzlich nichts mehr wert sein solle, wenn sie entlarvt wurde, da doch an ihren ästhetischen Eigenschaften nichts geändert ist, so findet man leicht die Antwort, wenn man auf das Schwinden des Affektionswertes wie der dokumentarischen Bedeutung hinweist, wozu wohl kommen mag, daß der Betrogene nachträglich auch seinen Irrtum hinsichtlich der künstlerischen Bewertung einzusehen meint.

Im wesentlichen aber wird jeder, der den Warencharakter des Kunstwerks zu bestimmen unternimmt, den Gradmesser des Wertes in seinen ästhetischen Eigenschaften zu suchen sich gedrungen sehen. Der Verkäufer wird vor allem die Schönheit seiner Ware rühmen, ehe er etwa auf ihre Seltenheit hinweist. Der Käufer wird solche Kunstwerke begehren, die seinem ästhetischen Bedürfnis Befriedigung gewähren. Aber es wird für beide schwer sein, sich auf einen gemeinsamen Kanon der Schönheit zu einigen, zumal unsere Zeit den Glauben an eine einzige und alleinige Schönheit, die als Gradmesser dienen könnte, endgültig verloren hat.

Da der Begriff der Schönheit in Verruf gekommen ist und in der Tat sich als ungeeignet erwiesen hat, alle die verschiedenen Arten von Kunst, die der Handel wertet, und von denen viele der sonst üblichen Vorstellung von „Schönheit" wenig entsprechen, mit einem Worte zu bezeichnen, so ist in neuerer Zeit ein Ausdruck gebräuchlich geworden, der, im Warenhandel seit langem üblich, besser geeignet erscheint, die Hochwertigkeit auch des Kunstwerkes in einer allgemein gültigen Weise zu charakterisieren: man spricht von der Qualität der Kunst. Viele kluge Leute haben sich schon um die Definition der geheimnisvollen Eigenschaft des Kunstwerkes bemüht, die mit dem Worte Qualität bezeichnet wird. Aber noch niemandem ist es gelungen, die erlösende Deutung zu finden, die zugleich das Wesen und den Wert des Kunstwerkes bestimmen sollte.

Vielleicht würde es zu einem aufschlußreichen Ergebnis führen, wenn man zuerst einmal der Geschichte des Wortes nachgehen würde. Vermutlich würde man zu dem für manche überraschenden Ergebnis gelangen, daß sein Gebrauch in der ästhetischen Literatur kaum weiter als etwa ein Vierteljahrhundert hinaufreicht, und der Schluß läge nahe, daß sein Aufkommen mit dem beginnenden Einfluß des großen neuzeitlichen Kunst-



MAX LIEBERMANN, KINDERKÖPFCHEN. 1876

SAMMLUNG ALFRED CASSIRER



MAX LIEBERMANN, STUDIE ZU DEN FLACHSSCHEUERN. 1886

SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

handels auf die Kunstliteratur zusammenhängt. Qualität bezeichnet im allgemeinen Sprachgebrauch die Hochwertigkeit einer Ware. Spricht man von der Qualität eines Stoffes, so denkt man an die Güte und Dauerhaftigkeit des Materials und seiner Verarbeitung. Die Qualität bezeichnet weniger die ästhetischen Eigenschaften als den Nutzwert einer Ware. Unter der Qualität eines Teppichs versteht man nicht seine Musterung, sondern seine stoffliche Solidität, die Reinheit der Wolle und der Farben, die Dichtigkeit der Knüpfung, kurzum alle jene Werte, die der Käufer sucht, der an den Gebrauch der Ware denkt.

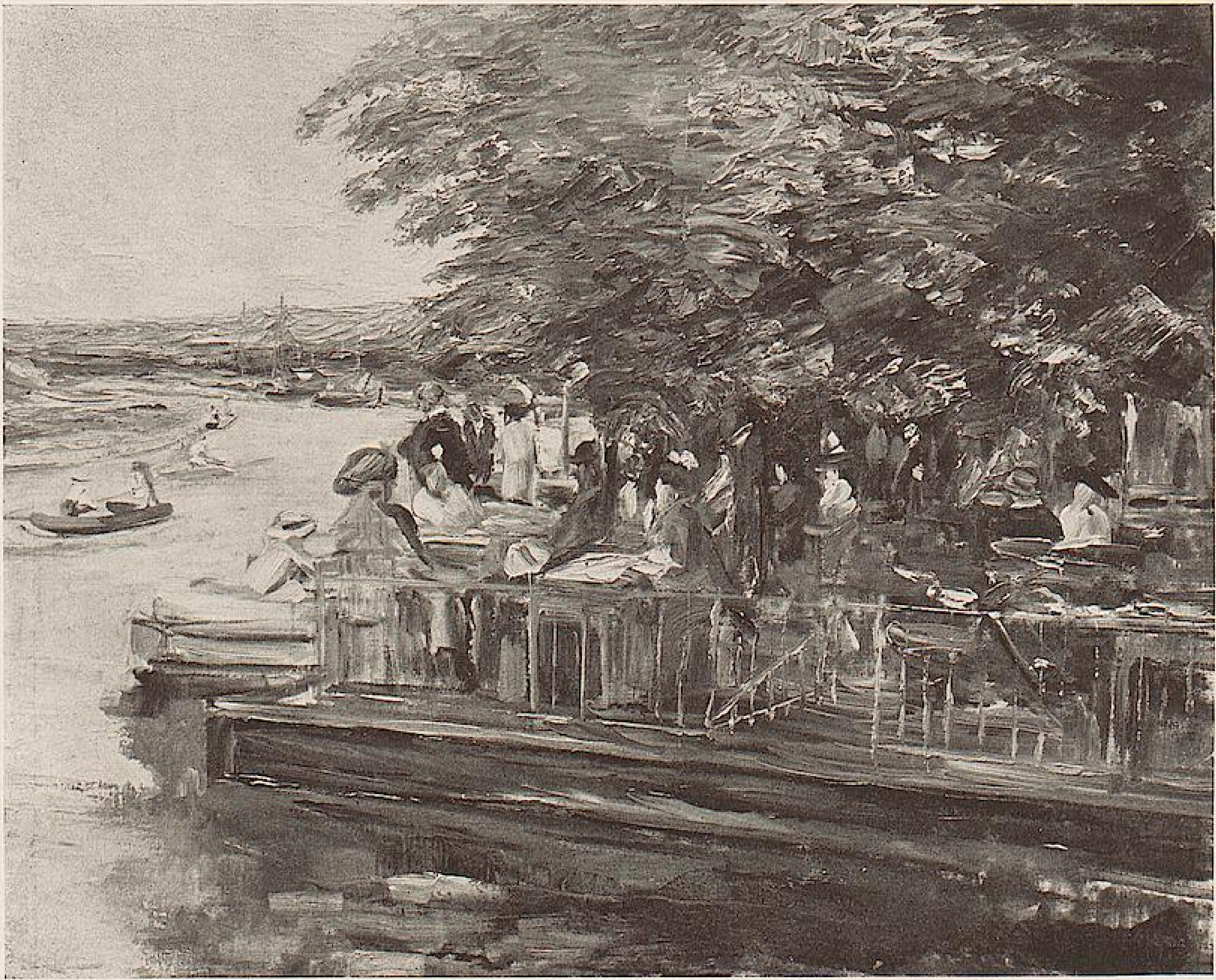
Wurde also das Wort Qualität aus dem allgemeinen Warenhandel in das besondere Gebiet des Kunsthandels übernommen, so mußte es notwendig seiner eigentlichen Bedeutung verlustig gehen, da ein Kunstwerk eben keinen Nützlichkeitswert besitzt, und da nicht etwa die Haltbarkeit und Güte der verwendeten Farben über den Wert eines Kunstwerkes entscheiden, wenn ihre mangelnde „Qualität" allerdings sich zuweilen zum Schaden eines Gemäldes auszuwirken vermag. Qualität aber wurde das Zauberwort, in dem alle positiv zu wertenden Eigenschaften des Kunstwerkes sich sammeln und gleichsam gipfeln. Qualität hat nun ein Bild von Raffael ebenso wie eines von Picasso, eine Negerskulptur wie eine Plastik von Donatello, eine Zeichnung von Klee wie eine Skizze von Rembrandt. Das Wort ist gefunden. Es fehlt nur die Deutung, die den allen so verschiedenen Kunstwerken gemeinsamen Wert aur eine jedermann verständliche Formel zu bringen vermöchte.

Denn wenn in dem Begriff der Qualität der Gradmesser einer allgemein anwendbaren Skala der



MAX LIEBERMANN, INTERIEUR. 1882

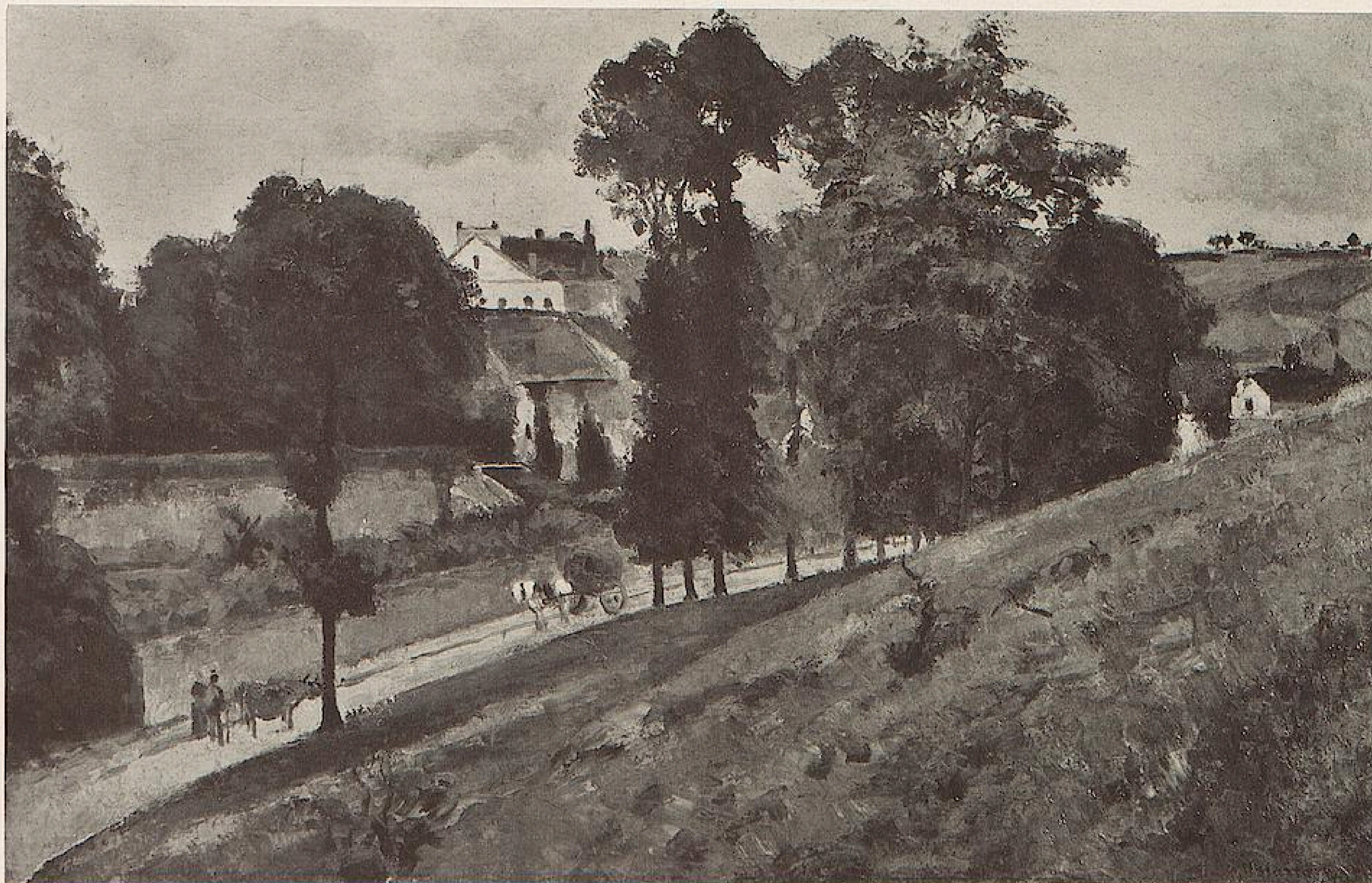
SAMMLUNG ALFRED CASSIRER



MAX LIEBERMANN, OUDE VINK. 1911

Preisbewertung von Kunstwerken gegeben sein sollte, so dürfte es nicht verschiedenartige Qualitäten, sondern es dürfte nur eine Qualität geben. Man kann es sehen, und man kann es vielleicht auch zeigen, daß eine Zeichnung von Rembrandt mehr Qualität hat als eine Zeichnung von Eeckhout, weil beide Zeichnungen vergleichbar sind. Aber man kann es nicht zeigen, daß ein Bild von Kandinsky mehr Qualität hat als — nehmen wir an — ein Bild von Knaus, weil zwischen beiden keine Möglichkeit des Vergleiches gegeben ist. Man muß sich also darüber klar sein, daß mit der Übernahme des dem Warenhandel entstammenden Qualitätsbegriffes in die Terminologie der Kunstliteratur keineswegs das Zauberwort gefunden ist, mit dem der Handelswert auch des Kunstwerkes eindeutig bestimmt werden könnte, und daß noch weniger dieses Wort geeignet ist, den ästhetischen Wert des Kunstwerkes hinreichend zu bezeichnen.

Mit dem Begriff der Qualitätsware ist der Begriff der Markenware aufs engste verbunden. Die ungeheure Verbreiterung des Warenhandels, die mit der immer steigenden Spezialisierung der Bedarfsartikel des zivilisierten Menschen zusammenhängt, bringt es mit sich, daß die Durchschnittskäufer sich über die Qualität auch der vielfältigen Gebrauchswaren, die sie täglich erwerben, kaum mehr ein Urteil bilden. Sie vertrauen dem durch geschickte Reklame jedermann eingehämmerten Namen verbreiteter Markenartikel. Von der Zigarette bis zum Automobil werden Gebrauchswaren auf ihren Namen hin erworben. Und auch der Kunsthandel bedient sich dieses Zaubermittels, wenn er bestimmte Künstlernamen in Kurs setzt und so lange in vielen und manchmal sogar eigens ge-



CAMILLE PISSARRO, LA ROUTE SAINT ANTOINE À L'ERMITAGE, PONTOISE. 1875

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. SAMMLUNG ALFRED CASSIRER



KARL BLECHEN, ITALIENISCHE LANDSCHAFT
SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

gründeten Zeitschriften mit großen Lettern drucken läßt, bis sich auch Widerstrebende der werbenden Wirkung einer geschickt inszenierten Reklame nicht zu entziehen vermögen.

Es soll hiermit keineswegs gesagt sein, daß alle Markenartikel etwa Schwindelware sein müßten. Im Gegenteil. Nicht umsonst ist das berühmteste auch das beste Automobil, und nicht umsonst bevorzugt der Kunsthandel durch große Namen gedeckte sichere Werte. Der Käufer des Kunstwerkes aber verläßt sich auf den ihm wohlbekannten Namen. Er erwirbt einen Cézanne, ebenso wie er einen Packard kauft, mit dem Unterschied nur, daß er sich von den Qualitäten eines Bildes nicht in der gleichen Weise durch praktische Erprobung zu überzeugen vermag wie von der Leistungsfähigkeit eines Kraftwagens, und mit dem anderen Unterschiede, daß nicht ein Cézanne dem anderen so gleichwertig ist wie ein Packard dem anderen.

Ernst Große, der selbst ein ebenso leidenschaftlicher wie erfolgreicher Sammler gewesen ist, pflegte zu sagen: Es gibt zwei Arten von Sammlern, die richtigen und die „Auch-Sammler", die immer nur nach anderen schielen und „auch" haben müssen, was sie bei ihnen gesehen haben. Das Kunstwerk aber ist ein Individuum, und es gibt — außer in den reproduzierenden Künsten — nicht zweimal das gleiche Stück. So begnügt man sich mit der Gleichheit der Gattung oder des Namens, und weil die „Auch-Sammler" in der ganzen Welt die gleichen Gattungen und Namen suchen, die eben in Mode sind, entsteht die ebenso geistlose wie phantastische Überbewertung gewisser Kategorien der Kunstware, der zuliebe alle Interessen der Kunst wie der Wissenschaft rücksichtslos beiseite gedrängt werden.

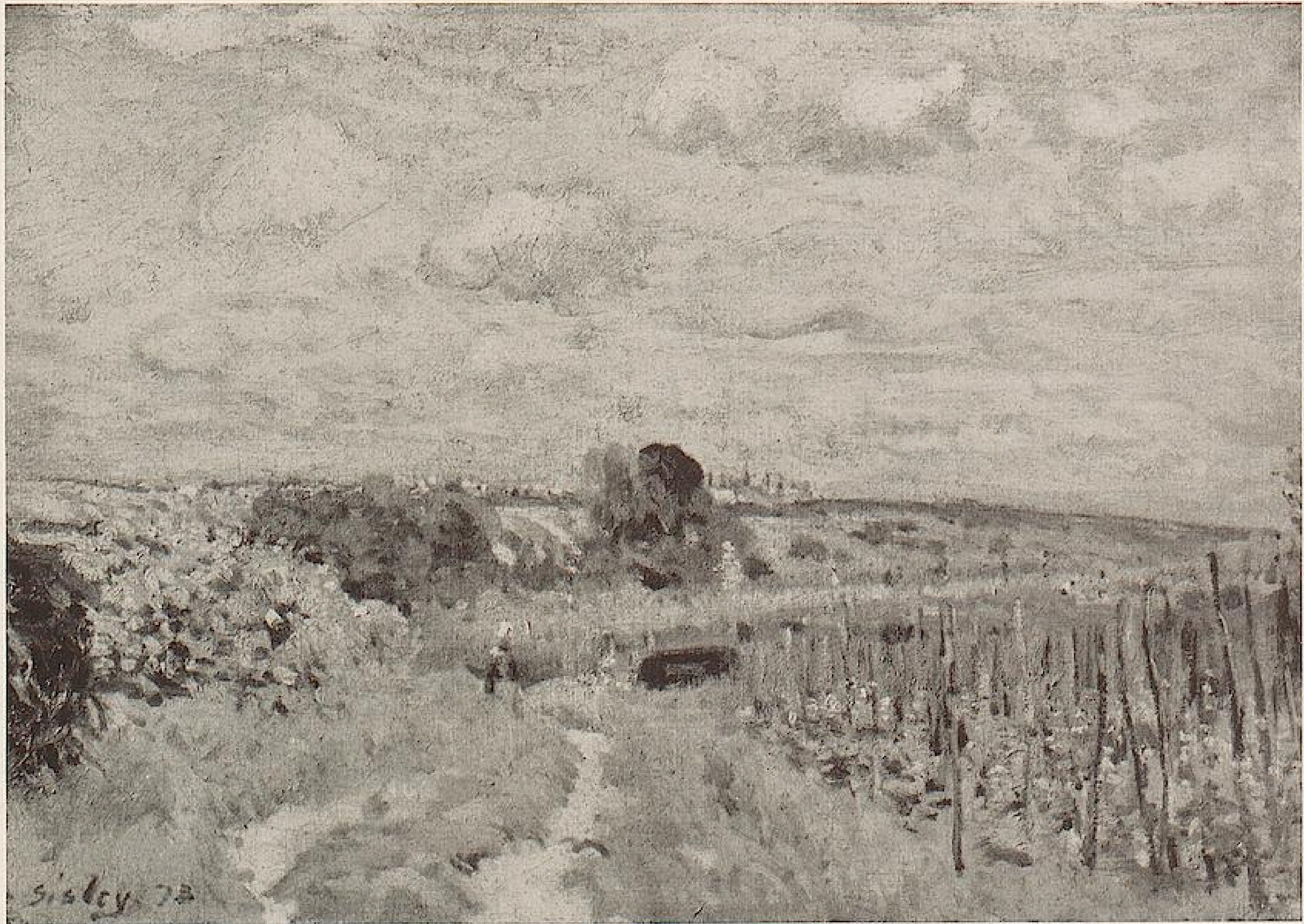
Es könnte hier ein Wort über die an dieser Stelle zu wiederholten Malen beanstandeten Schäden des Expertisenwesens, es könnte über die zahlreichen Fälscherskandale und den Unfug entstellender Restaurierungen manches gesagt werden, da alle diese Mißstände aufs engste zusammenhängen mit dem Warencharakter des Kunstwerkes



PAUL CÉZANNE, SÜDFRANZÖSISCHE LANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DER D.D A. SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

und insbesondere mit seiner Bewertung als Markenware. Denn wer sich durch ein Attest gesichert fühlt, kann ebenso enttäuscht werden wie der Käufer, der sich auf den Namen eines Bildes verläßt. Kunstwerke werden nicht serienweise hergestellt, und ihre Qualität ist an keiner Skala ablesbar. Wer Kunstwerke kauft, sollte die Chance des Gewinnes wie die Gefahr des Verlustes in seine Rechnung einstellen und die Ungewißheit seines Spiels als einen seiner Reize empfinden. Wer das Risiko auf andere abschieben will und nach dem Schutzmann ruft, wenn er sich betrogen fühlt, ist nicht ein echter Sammler, denn diesen kann kein anderer betrügen als sein eigenes Auge.



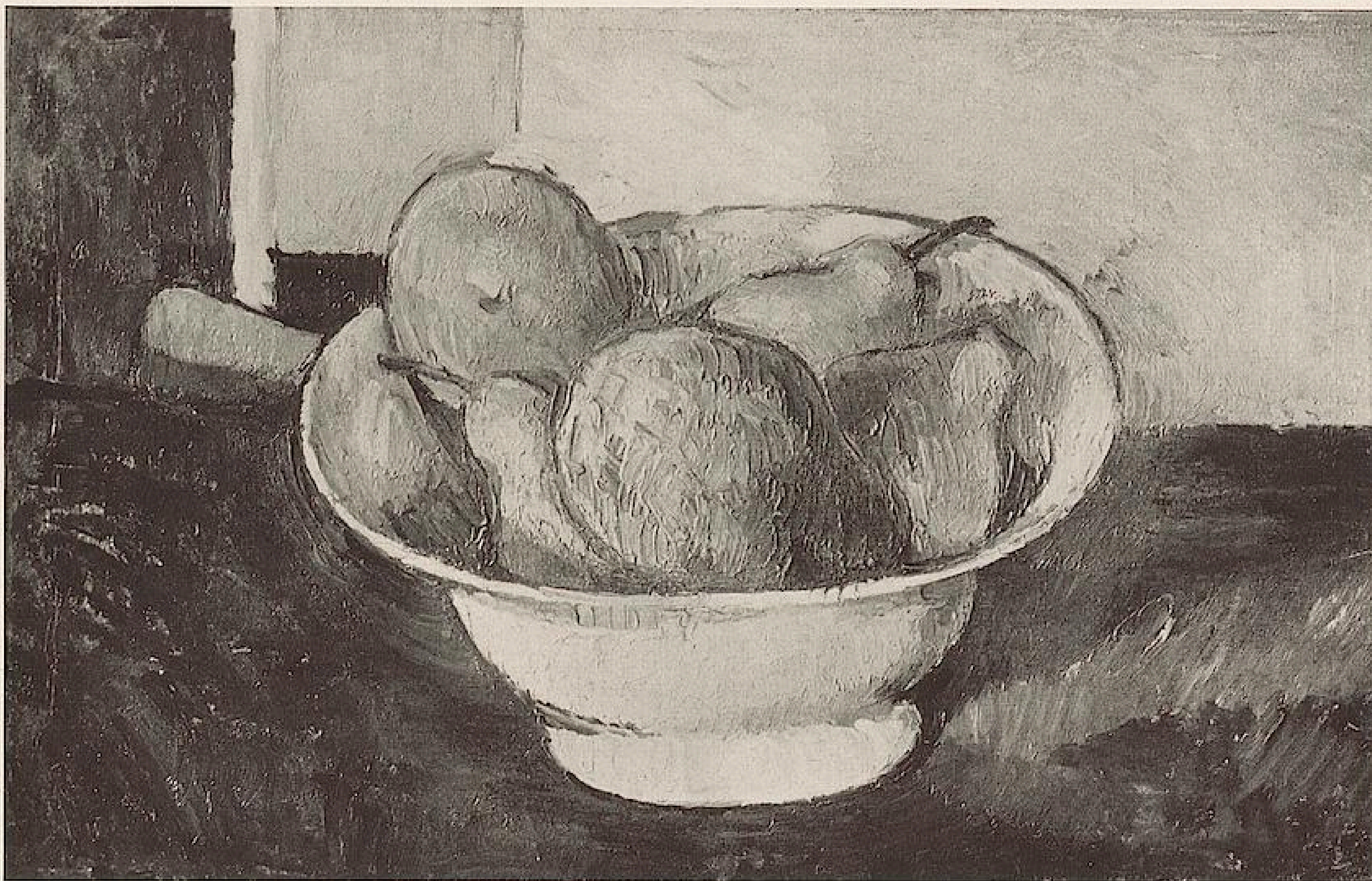
ALFRED SISLEY, SOMMERLANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. SAMMLUNG ALFRED CASSIRER



AUGUSTE RENOIR, SEINELANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. SAMMLUNG ALFRED CASSIRER



PAUL CÉZANNE, FRÜCHTE

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

DIE SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

VON

KARL SCHEFFLER

Die Sammlungen moderner Kunst haben in Deutschland den ungünstigen Zeitverhältnissen mehr Widerstand geleistet als die Sammlungen alter Kunst. Vor allem in Berlin. Außerhalb Berlins — in Hamburg, Bremen, Dresden, Breslau usw. — ist freilich auch manche namhafte Privatgalerie moderner Kunst seit dem Kriege aufgelöst worden; in Berlin aber haben diese Sammlungen sich gehalten, werden sie in einigen Fällen sogar noch lebendig weiterausgebaut. Warum die Widerstandskraft in Berlin größer ist, soll nicht untersucht werden. Daß Sammler moderner Kunst aber überhaupt fester an ihrem Besitz hängen, ist wohl nicht zuletzt in ihrer Passion, in ihrem spontaneren Verhältnis zur Kunst begründet. Alte Kunst ist, in Berlin wenigstens, zu großen Teilen auf Anregung Wilhelm Bodes gesammelt worden; moderne Kunst hat eines solchen Schrittmachers kaum je bedurft: sie war und ist mehr eine Angelegenheit des unmittelbaren Lebensgefühls.

Die berühmte Sammlung Arnhold konnte nach dem Tode der Besitzer noch erhalten bleiben; sie hat bereits den Nimbus des Historischen und Klassischen. Dasselbe läßt sich von der Sammlung unseres autoritativsten Malers, Max Liebermanns, sagen. Den großen Stil hat auch die Sammlung Gerstenberg, deren Bilder man einzeln nicht selten auf Ausstellungen sieht. Wichtig für Berlin ist sodann das



CLAUDE MONET, WINTERLANDSCHAFT

SAMMLUNG ALFRED CASSIRER



MAX SLEVOGT, DÜNENLANDSCHAFT. AQUARELL

SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

Sammeln der Familie Cassirer geworden. Hierher gehört, was Paul Cassirer für sich persönlich zusammengebracht und vererbt hat, was Hugo Cassirer ebenso kühn und schnell wie besonnen gesammelt hat, was Bruno Cassirer bedächtiger, aber noch konsequenter an Kunstwerken vereinigt hat, und endlich, was Alfred Cassirer zu großen Teilen erst im letzten Jahrzehnt erworben hat. Hinzukommen dann noch Sammlungen, die mehr spezialisiert sind, wie die Sammlung Köhler, wie die vor einiger Zeit — gelegentlich der Kaufverhandlungen mit der Stadt Berlin — vielgenannte Sammlung Max Böhm und einige andere, die aber noch im Werden sind.

Alle diese Sammlungen verdienen eine besondere Veröffentlichung. Der Ausführung stellen sich aber leider oft persönliche Bedenken entgegen. Die Öffentlichkeit hat ein Interesse an solchen Privatgalerien, weil diese Sammlungen für das Kunstleben wichtig sind. Man könnte sie die Filter für die endgültige Wertung moderner Kunst nennen; man könnte jeden Sammler großen Stils etwas wie den Amateurdirektor eines Museums im Kleinen nennen. In einem Lande wie Amerika ist das Interesse der Öffentlichkeit noch unmittelbarer. Dort wird von den großen Sammlern erwartet, daß sie ihren Besitz den öffentlichen Museen übergeben. Diese Erwartung bestand vor dem Kriege vielfach auch in Deutschland. Die Nationalgalerie hatte damals guten Grund, einst mit dem Besitz der Sammlung Arnhold zu rechnen. Durch diese und alle andern Rechnungen hat der Krieg einen dicken Strich gemacht; kein deutscher Sammler kann sich diese große Geste mehr leisten. Nichtsdestoweniger hat die Privatsammlung auch bei uns noch ihre Funktion. Wägt man ab, was besser ist: die expropriierte und kommunisierte Sammlung Schoukine in Moskau zum Beispiel, die öffentlicher Besitz geworden, dafür aber völlig erstarrt ist, oder von wenigen nur gekannte Privatsammlungen moderner Kunst, die sich beständig verbessern und erweitern, so möchte man sich für die Privatsammlung entscheiden. Denn die produktive Arbeit an der Sammlung kommt der Allgemeinheit immer irgendwie und irgendwann zugute. Weil sie der Kunst und der Urteilsbildung zugute kommt.

*

Die Sammlung Alfred Cassirer interessiert nicht nur in ihren einzelnen Werken und nicht nur durch die Gesamtheit der Bilder, Zeichnungen und Plastiken, sondern auch als Interieureindruck. Das Inter-



GUSTAVE COURBET, DIE FRAU MIT DEM SPIEGEL

SAMMLUNG ALFRED CASSIRER



MAX SLEVOGT, INDIANER. FARBIGE ZEICHNUNG
SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

esse des Besitzers gilt nicht nur moderner Kunst, sondern auch orientalischen Teppichen*, schönen Möbeln des achtzehnten Jahrhunderts**, edlen orientalischen Poterien und anderen wertvollen Dingen. Und alles dieses ist mit viel Geschmack, ja mit einer bestimmten Kultur, ohne Überladenheit den Wohnzwecken angepaßt. Man sieht nicht nur gute Bilder in neutralen Wohnräumen; es scheinen die Bilder vielmehr für eine solche Wohnung gemalt zu sein. Und wieder zeigt es sich aufs lebendigste, wie gut sich das künstlerisch Meisterhafte aus verschiedenen Zeiten und Ländern miteinander verträgt, wie zwischen allen vortrefflichen Kunstwerken eine Geheimsprache besteht.

An Werken moderner Kunst enthält die Sammlung siebzehn Bilder von französischen und dreizehn von deutschen Malern, wobei größere und bildartige Pastelle den Gemälden zugerechnet sind. Unter den Franzosen ist Manet mit fünf Arbeiten vertreten, Renoir mit vieren, Cézanne und Sisley mit je zweien, und Courbet, Monet, Degas und Pissarro mit je einem Bild. Unter den Deutschen dominiert Liebermann mit nicht weniger als elf Bildern; daneben ist nur noch ein Bild von Blechen, eines von Leibl und eine dekorative Türmalerei von Slevogt vorhanden.

Diese Bilder lassen sich ungezwungen in Landschaften und Figurenbilder aufteilen. Stilleben besitzt die Sammlung nur zwei, ein schönes farbenreiches Blumenstilleben von Renoir und ein kleines aber importantes Früchtestilleben von Cézanne.

Unter den Landschaften ragt das im Jahre 1875 gemalte Bild einer hügeligen Gegend von Pissarro durch Qualität und Format hervor (Höhe 51 cm, Breite 80 cm). Das Bild ist nach der Zusammenarbeit mit Cézanne entstanden, was die Auffassung und die Technik deutlich verrät, und repräsentiert die beste Zeit dieses wandlungsfähigen Künstlers, der zwar schon im Jahre 1830 geboren ist, ziemlich spät dann aber erst zur vollen Entfaltung seiner Kräfte kam. Einwenden läßt sich nur, daß der Ausschnitt etwas groß genommen ist; das Auge wird gezwungen zu wandern, der Eindruck ist etwas panoramaartig. Doch sind die Massen meisterhaft abgewogen. Es ist viel Kunstverstand in dem Bild. Die Straße ist wie die Achse der ganzen Komposition, die Häuser bauen sich dominierend an der rechten Stelle im Zentrum auf, und die Masse des Laubes verdeckt genau das, was verdeckt

* Ernst Kühnel berichtet in diesem Heft besonders darüber.

** Wir geben auch von den Möbeln einige Abbildungen, die Unterschriften verdanken wir Hans Huth.



EDOUARD MANET, DAMENBILDNIS. PASTELL

SAMMLUNG ALFRED CASSIRER



VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT BEI ARLES. ZEICHNUNG

SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

werden muß. Und doch wirkt der Ausschnitt wie von der Natur selbst gegeben. „Die größte Kunst besteht darin, die Kunst zu verbergen.“

Aus derselben Zeit etwa ist die Landschaft von Cézanne mit einem gelb-grau vor einem prachtvoll gemalten Hügelhintergrund gelagerten Landhaus und einer dunkelgrünen, geschlossenen Baumgruppe links vorn (48 cm hoch, 64 cm breit). Auch hier erscheint die fein ausbalancierte Komposition wie „zufällige“ Natur. Die Darstellungskraft geht über Pissarro insofern hinaus, als der Pinselstrich den Gestaltungsprozeß sichtbarer und zugleich geheimnisvoller macht. Die Überlieferung, die in dieser südlich sonnigen Landschaft sichtbar wird, läßt sich bis ins achtzehnte Jahrhundert, bis zu den malerisch weichen Hintergründen Louis Gabriel Moreaus verfolgen.

Kühl und blau wirkt neben diesem in einem warmen Rostgelb schimmernden Bild die Seinelandschaft Renoirs mit dem Weidenstumpf und dem Ruderboot im Vordergrund (91 cm hoch, 71 cm breit). Aber nicht kühl in der Empfindung; auch diese Landschaft ist ganz erfüllt von der zartkräftigen, unsentimental-empfindungsvollen Naturliebe, die alle Impressionisten auszeichnet. Ein wunderschönes Schimmern von Luft und Licht ist in dem Bild.

Mit einem Nichts ist die Schneelandschaft von Monet gemacht (60 cm hoch, 81 cm breit); und doch ist mit gestuftem Grau und geistvoll aufgelöster Form eine Wahrheit der Stimmung gegeben, die den ganzen Winter enthält. Deutlich wird, was Monet den Japanern verdankt: die Kunst der Abbreviatur.

Von Sisleys beiden Landschaften ist die 1873 gemalte Felderlandschaft, die entfernt an die „Glasgow boys“ denken läßt, fast zu still und zart (38 cm hoch, 53,5 cm breit), zu sehr lyrisch verschwärmt. Kräftiger ist die Flußlandschaft von 1884 (37,5 cm hoch, 55,5 cm breit). Das Motiv ist dem sehr ähnlich, das die Landschaft der Sammlung Max Silberberg, Breslau, zeigt; doch ist die Stimmung hier gedämpfter und abendlicher. Merkwürdig ist, wie konsistent das Bild im Aufbau und in den Massen ist, obwohl es zart und verschwimmend gemalt ist. Die Wirkung ist die eines Liedes.

Von Manet besitzt die Sammlung eine kleine graublaue, unendlich geistreich gemalte Marine, die der erste Blick für ein Bild von Bonington hält (19 cm hoch, 36 cm breit). Anderseits weist sie



EDOUARD MANET, DER REITER

SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

auch zu dem kleinen Bild von Blechen hinüber. So hängen die echten Talente unter sich und mit der Tradition von Natur zusammen.

Vor Blechens kleiner Italienlandschaft (22,5 cm hoch, 32,5 cm breit) setzt wieder die vom Süden entzündete Malerphantasie, die im märkischen Sande aufwuchs, in Erstaunen. Das im Format anspruchslose Bild ist stark und effektvoll orchestriert, es ist etwas Rauschendes darin.

Liebermanns Kunst ist allen diesen Bildern gegenüber eine andere Welt — eine sehr deutsche Welt. Neben den Landschaften von Sisley und Monet hängt eines seiner schönsten Bilder, die im Jahre 1911 gemalte „Oude Vink" (65,5 cm hoch, 80 cm breit). Von einem ostasiatischen Ingrediens ist bei Liebermann nicht die Rede; dagegen ist in einem Bild wie diesem eine übertragene Verwandtschaft zur alten deutschen Kunst deutlich zu spüren. Die Form ist mehr aufgelöst als bei den Franzosen; sie ist leidenschaftlich, aber nicht so prägnant. Diese holländische Landschaft hat einen großen und kühnen Zug, sie wirkt kräftig, männlich und geschmeidig. Ganz anders ist das 1899 gemalte „Meerufer" mit den Badenden (37 cm hoch, 46 cm breit). Dieses Bild weist viel mehr auf den Zusammenhang mit Monet, mit den Impressionisten; es ist eine Verherrlichung von Wind, Wellenrauschen, Licht und Bewegung.

*

Unter den Figurenbildern ist Courbets „Frau mit dem Spiegel" ein sinnlich hinreißendes Meisterwerk. Die Kunst der alten Meister erscheint wie zu neuem Leben auferstanden. Von diesem schönen Werk einer in Gesundheit schwelgenden Kunst war an dieser Stelle schon gelegentlich der Akademie-Ausstellung im Jahre 1926 die Rede (Jahrgang XXIV, Seite 342).

Von Courbets Einfluß stark erfüllt ist Renoirs etwa zwei Meter hohes Frühwerk der „Badenden", das um 1870 gemalt ist (Abbildung Jahrgang XX, Seite 311). In dem Akt ist noch ein Rest Akademie und Modell; die neben der nackten Frau liegenden Gewänder aber sind prachtvoll gemalt. Wie von selbst denkt man an die Gewandmalerei auf Watteaus berühmtem „Firmenschild". Ebenfalls hier schon abgebildet und besprochen ist das 1872 gemalte, aus dem Sternheimschen Besitz stammende Bildnis der „Frau mit dem Mövenhütchen" (104 cm hoch, 71,5 cm breit; Abbildung Jahrgang XXVII, Seite 69, Text Seite 72, 73). Es ist ein Bild aus Renoirs bester Zeit, in der Mitte etwa zwischen Tonmalerei und reiner Farbe. Ausgezeichnet ist der ruhige Ausdruck der Frau gegeben, und unvergeßlich ist der Zusammenklang des dunkelblauen Kleides mit dem Weiß von Kragen und Manschetten, mit dem Dunkelbraun und Silbergrau des Hutes, mit dem Sandgelb des Handschuhs und dem vollen, satten Grün des Laubhintergrundes. Im Gehänge des Ohrs blitzt ein roter Tropfen auf.

Manets Bildnispastell, das hier abgebildet ist, gehört zu den schönsten Arbeiten dieser Art (60 cm hoch, 49 cm breit). Wer die Bildnispastelle kennt, weiß, was das bedeutet; denn Manet ist darin sein eigenes Muster. Niemand hat wie er das gemeistert, was man den ausdruckslosen Ausdruck nennen könnte. Und wie ist auch in diesem Pastell wieder die Technik schwebend und geistvoll, wie lebendig ist alles übertragen, wie elegant ist das Ganze in einem gar nicht modischen, sondern ganz geistigen Sinne. Und wie ist aus Wirklichkeit eine flüchtige Essenz gewonnen! Dieselbe unbegreifliche Freiheit ist in den Pendants des Reiters und der Reiterin (88 cm hoch, 115 cm breit). Es ist die Freiheit des Genies, das alle Anstrengung verbirgt. Mehr kann über diese wundervollen Bilder bei dieser Gelegenheit nicht gesagt werden; es lohnt sich aber, nachzulesen, was Emil Heilbut über die beiden Bilder, als sie noch der Sammlung Linde in Lübeck angehörten, im zweiten Jahrgang dieser Zeitschrift auf den Seiten 303 ff. geschrieben hat.

Von Liebermann sieht man eine ganze Bildergruppe. Da ist die ausgezeichnete „Judengasse" (37,5 cm hoch, 48,5 cm breit, aus dem Jahr 1905), die zu den schönsten ihrer Art gehört. Das Bild wird aber noch geschlagen von einer ganz altmeisterlich-jung anmutenden Studie zu den „Flachsscheuern" (43,5 cm hoch, 55,5 cm breit, gemalt 1886). Liebermann ist ja nie stärker als in seinen vor der Natur gemalten Bildern, und er war kaum jemals stärker als in dieser Zeit, die man seine heroische Arbeitszeit nennen kann. Nach Pieter de Hoogh orientiert, aber sehr selbständig und neuartig ist das Interieur mit der sitzenden Frau im Hintergrund aus dem Jahre 1882 (79,5 cm hoch, 58 cm breit). Es ist ebenso schön als Malerei wie als Raumgestaltung. Noch früher, aus dem Jahre 1876, ist der Kinderkopf (48 cm hoch, 33 cm breit). Die Epoche dieser Bilder mutet schon ganz histo-



AUGUSTE RENOIR, DAME MIT SCHLEIER. PASTELL

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. SAMMLUNG ALFRED CASSIRER



AUGUST GAUL, JUNGER BÄR. STEIN
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN. SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

risch und klassisch an. Der sich beständig Wandelnde muß mit merkwürdiger Bewegung auf solche Arbeiten zurückblicken. Dieses Frühbild hängt mit Recht in der Nähe des „Rothaarigen Jungen" (1871 bis 1872, 40 cm hoch, 33 cm breit, früher im Besitz von W. Trübner) von W. Leibl. Denn beide Bilder wurzeln in der Münchner Malerei und gehen zugleich, jedes in seiner Weise, weit darüber hinaus. Wenig bekannt geworden ist das Selbstbildnis von 1918, das den Betrachter entfernt an Menzel, oder doch an die Kunststimmung, die Menzel heißt, denken läßt. Eine besondere Erwähnung verdient auch noch der „Reiter am Meer" aus dem Jahr 1907 (60 cm hoch, 76 cm breit).

*

Unter den Zeichnungen, Pastellen und Aquarellen ist sehr vieles und schönes von Liebermann; es sind allein fünf Pastelle von Wannseegärten darunter, zwei Kreidezeichnungen mit holländischen Motiven und vieles andere — alles persönlich und mit viel Sinn für Qualität gewählt. Das importanteste Blatt von Menzel ist ein liegender Mann in farbiger Kreide, glänzend gezeichnet, ein Menzel in der Quintessenz. Daneben sind noch drei andere Zeichnungen vorhanden. Viele Zeichnungen und Aquarelle besitzt die Sammlung von Slevogt; eine ganze Welt von illustrativer Gestaltung und improvisierendem Naturstudium breitet sich an den Wänden des Eßzimmers aus. Von Guys sind neuerdings zwei jener schönen Aquarelle erworben, die neulich bei Paul Cassirer ausgestellt waren. Ebendaher kommen auch die beiden Aquarelle von Cézanne: „Die Angler" (abgebildet Jahrgang XXVIII, Seite 189) und „Die Früchte", ebenso die Rohrfederzeichnung des Kirchhofes von St. Maries von van Gogh und die Studie einer Tänzerin mit Fächer (Jahrgang XXVIII, Seite 190) von Degas. Bedeutender ist noch eine Gruppe von Tänzerinnen dieses letzten Künstlers, die wir hier abbilden: das ist leicht hingeschriebene, rhythmisch schwingende Monumentalität. Ein Glanzstück der Sammlung ist das Pastell einer jungen Frau mit kleinem Hut und Schleier von Renoir. Das Bildnis ist in Blau gehalten mit etwas Rostrot im Hut und mit grünem Hintergrund. Das Ganze ist von hinreißender Lieblichkeit und Jugend. Arbeiten von Rodin, Karl Walser, Signac, reizende Märchenzeichnungen von Gulbransson und graphische Blätter verschiedener Künstler vervollständigen diese Abteilung der Sammlung.

Die Plastiken gehören alle — mit Ausnahme eines reizenden Bronzeköpfchens der Tochter des Sammlers von Georg Kolbe — August Gaul. Er ist vertreten mit zehn Kleinplastiken von Tieren, mit einer stehenden Löwin, stehenden Bären, einem sichernden Reh, einer Hühnergruppe, einer Pinguinengruppe, zwei Enten und mit der ganzen sogenannten „Eselei". Alles dieses sind Bronzen. Ein liegender junger Bär in Stein kommt hinzu. Auch hier erweist sich Gaul als ein Meister, der unter Kunstwerken jeder Art und jeder Güte seinen Rang behauptet, als ein Meister, ein Kleinmeister der Tierwelt, unter Meistern.

So rundet sich die Sammlung zu einem Ganzen. Kunstwerke der verschiedensten Art kommen zusammen, um einen Gesamteindruck zu erzeugen, der selbst etwas vom Kunstwerk hat.



PERSISCHER VASENTEPPICH. 16. JAHRHUNDERT

DIE ORIENTTEPPICHE DER SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

VON

ERNST KÜHNEL

Unter den Berliner Sammlern von Orientteppichen steht seit Jahren Herr Alfred Cassirer an erster Stelle. Er hat von vornherein Wert darauf gelegt, Beispiele aus der klassischen Zeit der Knüpfkunst zu erwerben, und sich nicht gescheut, sie in seiner Wohnung als Bodenbelag auszubreiten, wodurch ihre koloristischen Reize naturgemäß zu besonders glücklicher Wirkung gelangen.



PERSISCHER TIERTEPPICH. ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS
ABBILDUNG A

Sein wertvollstes Prunkstück ist ein persischer Tierteppich der Safawidenperiode, einer der ganz wenigen, die in deutschem Privatbesitz noch vorkommen. Er gehörte früher Bernheimer in München und war 1926 auf der Teppichausstellung in Chicago (Nr. 9 des Kataloges). Das Muster ist streng symmetrisch zentralisiert, der scharlachrote Grund mit Blütenranken besetzt, zwischen denen sich in paarweiser Gegenüberstellung Löwen, Leoparden, Wölfe, Gazellen und Steinböcke bewegen. Das zackige Mittelmedaillon enthält vier Pfauenpaare in Kreuzanordnung, ebenfalls über Rankenwerk und um ein rundes Innenschild in Elfenbeinweiß. Lotospalmetten vermitteln den Übergang zu den ins Feld reichenden Anhängern. Hell grundiert sind auch die zackig konturierten Ecken mit Fasanen über Blütenranken, während die Borte in sattem Blau die Komposition rahmt. Sie ist besetzt mit einem Muster reziproker Palmetten, die abwechselnd aus zwei einander zugekehrten Pfauen und aus Fischen über Entenpaaren gebildet werden. Das Motiv ist eigenartig. Daß Tiere in das vegetabile Bortenwerk eingestreut werden, kommt schon im frühen sechzehnten Jahrhundert mehrfach vor, und der Gedanke, die gliedernden Pflanzenformen selbst animalisch zu gestalten, mag daraus in einer späteren Phase entstanden sein. Er äußerte sich zuerst in einigen Teppichen (im Berliner Schloßmuseum, im Musée des Arts décoratifs, im Metropolitan Museum u. a.), bei denen die Bortenpalmetten lanzettblattartig von Fasanen eingefaßt wer-



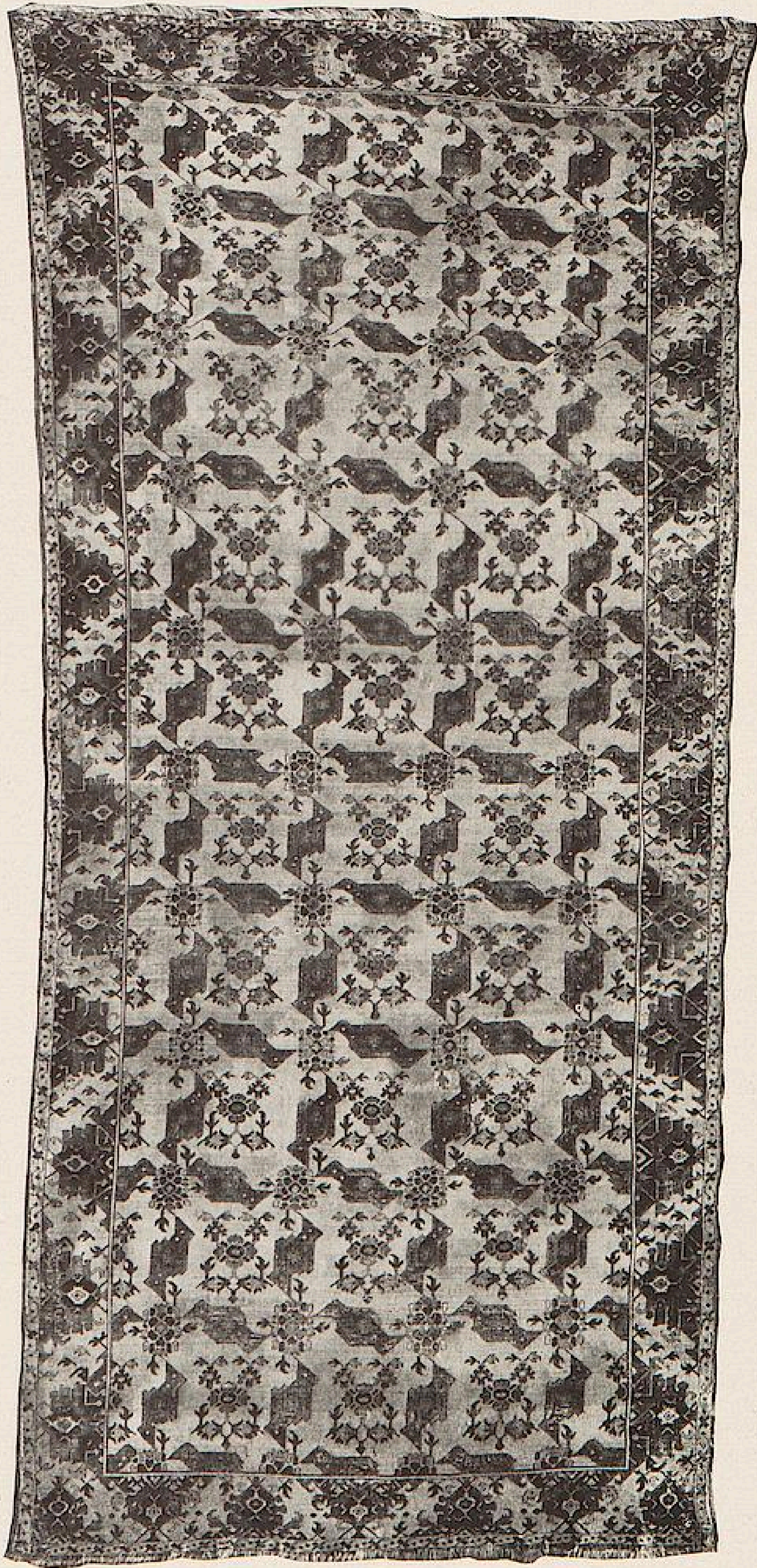
PERSISCHER TIERTEPPICH. ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS
DETAIL AUS ABBILDUNG A

den, häufiger dann in der Umstilisierung der Blüten in Tiermasken und schließlich in der hier vorliegenden Lösung, die fast genau so auf einem Exemplar in der Ermitage wiederkehrt, sonst aber unbekannt ist. In einem Figurenteppich beim Duke of Buccleugh sind dann ganz analog die Sechspaßrosetten durch zwei sich verschlingende Drachenleiber ersetzt. Was das Pfauenmotiv betrifft, so wird es auf einer bestimmten Teppichgattung des sechzehnten Jahrhunderts — mit Schriftborten — gern im Zentralmedaillon verwendet, aber einzeln; in paarweiser Gegenüberstellung kommen die Pfauen gelegentlich in den kleinen Anhängern des Mittelschildes vor und nicht selten auch in Borten.

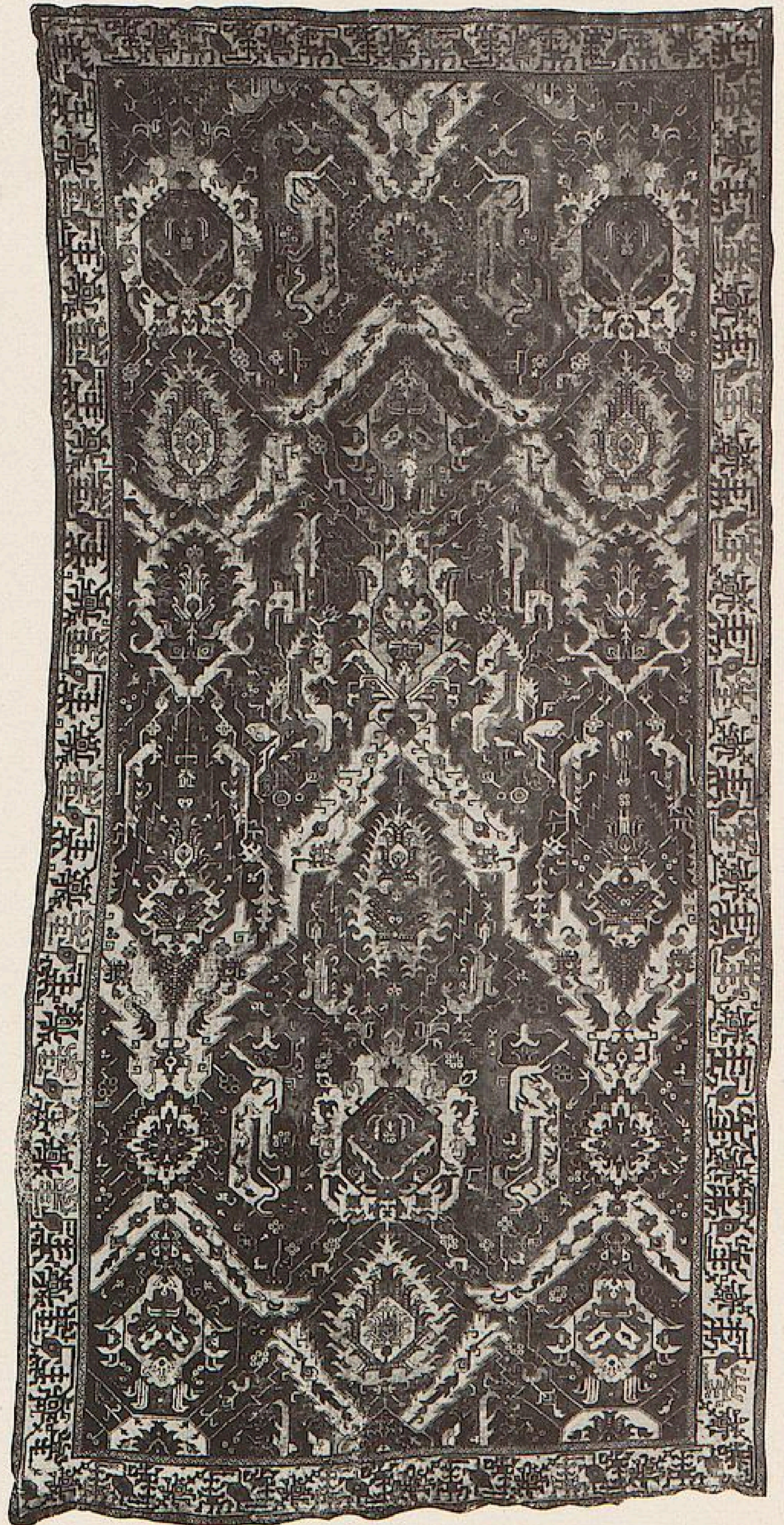
Es wäre gewagt, den Teppich enger an größere Gruppen anschließen zu wollen, von deren typischen Vertretern er ziemlich stark abweicht; nur soviel läßt sich sagen, daß er gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts vermutlich im östlichen Persien hergestellt sein dürfte.

Zweifellos älter ist der sehr farbenreiche, trotz seiner Abnutzung noch äußerst eindrucksvolle Vasenteppich. Er ist unvollständig; der untere Bortenabschluß wurde später ergänzend hinzugeknüpft, und es läßt sich schwer errechnen, wieviel länger das Stück ursprünglich gewesen sein mag, da bei der achsialen Komposition die Muster in der Längsrichtung sich nicht symmetrisch wiederholen. Die Entstehung im frühen sechzehnten Jahrhundert steht außer Frage wegen der hier noch maßgebenden betonten Rautengliederung durch Lanzettblätter. Das bekannteste Beispiel der Art ist im Museum in Konstantinopel (Ausstellung München 1910, Katalog-Nr. 42); auch dort wechseln wie hier immer drei Felder mit zwei und zwei halben, und die gelegentlich wiederkehrenden Vasen sind ganz ähnlich in diademartige Fassungen gestellt. Bei der späteren Entwicklung wird das Rautengitter viel feiner und kaum merklich als verbindendes Blütenstengelnetz geführt; an die Stelle der farbig wechselnden Felder tritt dann eine einheitliche Grundfarbe, aber der koloristische Reichtum in der Nuanzierung der Blumengebilde bleibt derselbe. Die verhältnismäßig schmale Borte ist obligatorisch für die gesamte Gattung; man darf nicht vergessen, daß es sich hier um Moscheeteppiche handelt, die bestimmt waren, nicht isoliert, sondern zu mehreren nebeneinander zu liegen und daher in der Rahmung nicht allzu stark voneinander abgesetzt werden durften. Arabesken sind als Randmotiv bei Vasenteppichen sonst nicht üblich, finden sich aber doch hie und da; besonders ähnlich treffen wir sie auf einem frühen, kleinen Fragment der Sammlung H. R. d'Allemagne und, ebenfalls in reziproker Palmettführung, auf einem größeren Fragment vorgeschrittenen Stils im Textilmuseum in Lyon. Beide haben auch, allerdings nicht als inneren, sondern als äußeren Begleitrand, das reziproke Zinnen- oder Lilienmuster.

Unzweifelhaft in Zusammenhang mit der Vasengattung, die man allgemein ins nordwestliche Persien lokalisiert, stehen die sogenannten armenischen Teppiche, die man neuerdings mit Recht als kaukasische Erzeugnisse absondert. Sie gehen in ihren ältesten Beispielen bis ins fünfzehnte Jahrhundert zurück und waren anfangs sehr reich an geometrisch stilisierten Tierfiguren vornehmlich mongolischer Prägung. Der Typus hat sich dann, offenbar immer im gleichen Produktionsgebiet, jahrhundertelang gehalten, unter fortschreitender Vegetabilisierung und allmählicher Verarmung des Dekors, und findet in den sogenannten Kuba-Teppichen noch im neunzehnten Jahrhundert seine letzten Ausläufer. Eine besonders lebhafte, bisweilen in grellen Kontrasten schwelgende Tönung ist für die ganze Gruppe charakteristisch und stellt sie ohne weiteres in Gegensatz zu den viel milder und wärmer abgestimmten persischen Gattungen. Bei dem hier wiedergegebenen, fast tadellos erhaltenen Beispiel ist als Rest des ehemaligen Tierdekors nur noch das allerdings bis zur Unkenntlichkeit stilisierte Drachenmotiv übrig geblieben, das in einigen Rautenfeldern wiederkehrt. Der Grund ist hier einheitlich ziegelrot, die Lanzettblätter — die dieselbe Funktion erfüllen wie bei den Vasenmustern — wechseln in Blau, Weiß, Grün, und unter den mannigfachen Abtönungen der strengen Palmettblumen fällt besonders ein kräftiges Dunkelbraun auf, das an die Stelle des in füheren Exemplaren üblichen violetten „Kermes“ getreten ist. Besonderes Interesse bietet die weiß grundierte Borte, deren Zeichnung bei keinem anderen der bekannten Stücke nachzuweisen ist. In die eckig geführte Blütenwelle ist wiederholend ein Motiv eingesetzt, das wie ein chinesisches Schriftzeichen anmutet, als solches aber keine plausible Deutung findet. Der bereits verfallenden Komposition nach läßt sich dieser Teppich mit ziemlicher Gewißheit dem siebzehnten Jahrhundert zuweisen.



ANATOLISCHER TEPPICH DES 16. JAHRHUNDERTS
MIT WEISSEM GRUND



KAUKASISCHER DRACHENTEPPICH
AUS DEM 17. JAHRHUNDERT

Unter den anatolischen Knüpfarbeiten sei ein besonders schöner Uschak der klassischen Medaillongattung des siebzehnten Jahrhunderts genannt, völlig ungeschwächt in der Leuchtkraft seiner Farben, und ein Exemplar des sechzehnten Jahrhunderts mit dem bekannten Rapportdekor starrer gelber Arabesken auf rotem Grund. Noch höher wird man wegen seiner Seltenheit den sogenannten „Vogelteppich“ schätzen, mit vorwiegend roter und grüner Zeichnung auf weißem Grunde, früher in der Sammlung Zander. Das in horizontalen und vertikalen Reihen wiederholte Leitmotiv, das dieser Gattung ihre irrige Bezeichnung gegeben hat, ist zweifellos vegetabilen Ursprungs und als Blattstilisierung zu deuten. Die bei Uschakteppichen des sechzehnten Jahrhunderts identisch vorkommende Borte von reziproken Dreieckpalmetten gestattet die zeitliche Ansetzung in die Blüteperiode der osmanischen Teppichkunst. In anderen Fällen schmücken breite Wolkenbänder den Rand, für die dieselbe Parallele gilt. Genauer lokalisieren läßt sich die Gattung in Kleinasien aber ebensowenig wie die meisten anderen alten Kategorien. Sehr verbreitet wird sie kaum gewesen sein; denn es finden sich nur ganz ausnahmsweise spätere Beispiele, die auf ein Fortleben des Musters bis in die Degenerationsepoche hinein schließen lassen.

Dieser kurzen Umschau über die eigentlichen Perlen der Teppichsammlung Alfred Cassirer sei noch ergänzend hinzugefügt, daß sie auch unter den weniger kostbaren Stücken verschiedener Provenienz manche birgt, die in ornamentaler oder koloristischer Hinsicht besonderes Interesse beanspruchen.



STÜHLE, MAHAGONI. CHIPPENDALE-STIL
UM 1760



PFEILERTISCH, MAHAGONI MIT BRONZEBESCHLAG. SIGNIERT: FERDINAND SCHWERDFEGER. PARIS 1788

NEUE BÜCHER

EIN MODERNES KÜNSTLERLEXIKON

Man nehme zwei Dutzend Kataloge verschiedener Ausstellungen und Mitgliederverzeichnisse von Künstlervereinigungen, ordne ihren Inhalt alphabetisch, durchsetze sie mit einigen schwungvollen biographischen Aufsätzen verschiedener Mitarbeiter, lasse das Ganze mit reichlichen Illustrationen drucken und nenne es „Dictionnaire biographique des Artistes Contemporains". Der erste Band eines solchen Werkes, das sehr nützlich sein könnte, wenn es mit Umsicht und Kritik angelegt wäre, ist soeben in Paris erschienen. Man ist auf manches gefaßt, wenn man weiß, wie eng der Radius des Umkreises ist, in dem die Welt von Paris aus erscheint. Aber gerade in neuerer Zeit sind die Zeichen eines Umschwunges bemerkbar geworden. Man beginnt auch in Paris, sich ernstlich für das Schaffen — uns liegt es am nächsten, hieran zu denken — deutscher Künstler zu interessieren. Der Verfasser des neuesten Künstlerlexikons, dessen Namen höflich verschwiegen sei, bezieht seine Wissenschaft von neuer deutscher Kunst einzig und allein aus dem Katalog der Ausstellung zeitgenössischer deutscher Graphik, die vor Jahresfrist in der Bibliothèque Nationale veranstaltet wurde. Sogar Abbildungen werden diesem Kataloge entnommen. Aber anstatt einer Biographie liest man regelmäßig nur die Wendung: „Hat im Juni-Juli 1929 an der Ausstellung . . . . teilgenommen, wo dieser Künstler ausstellte:" es folgt die Liste der Blätter. Daß Barlach hierbei zum Maler und Lithographen wird, ist nur ein bescheidenes Versehen, das übrigens hätte vermieden werden können, wenn der Verfasser sich die Mühe genommen hätte, einen Blick in das Vorwort des von ihm so eifrig ausgeschriebenen Kataloges zu werfen.

Man könnte den Band mit einem Lächeln beiseite legen, wäre es nicht traurig, zu denken, daß dieses sogenannte Künstlerlexikon immerhin von vielen als eine Quelle angesehen werden wird, aus der man Belehrung schöpfen kann. Die unausrottbare Ehrfurcht vor allem Gedruckten wird auch diesem traurigen Machwerke eine scheinbare Bedeutung verleihen, zumal es in den Bibliotheken kraft seines Titels einen Ehrenplatz in der Reihe der biographischen Lexika beansprucht, die als sichere Nachrichtenquellen angesehen zu werden pflegen.

G.

Meister Francke. Von Bella Martens. 2 Bände. Verlag von Friederichsen, de Gruyter & Co. Hamburg. 1929.

Alle ernsthaften Versuche, die Herkunft der Kunst des Meister Francke zu bestimmen, haben über die Grenzen Hamburgs und sie haben in neuerer Zeit zumeist auch über die Grenzen Deutschlands hinausgeführt. Noch niemals aber ist mit solcher Bestimmtheit Frankreich und im besonderen das Paris der Wende des vierzehnten zum fünfzehnten Jahrhundert als Ursprungsland der scheinbar höchst eigenartigen und persönlichen Kunst des geheimnisvollen Unbekannten genannt worden wie in dem ebenso gründlichen wie in seinen Hauptthesen überzeugenden Buche, das Bella Martens dem Meister gewidmet hat. Aber nicht nur in der Fremde geschult, sondern auch in der Fremde geboren soll der Künstler sein, dessen Werk Hamburg mit berechtigtem Stolz für sich in Anspruch genommen hat. Drei verschiedenen Quellen entstammende Nachrichten führen zu dem Schluß, daß Meister Francke, mit Vornamen Nicolaus, aus dem Orte Zutphan in Holland gebürtig gewesen. Ein Meister Nicolaus nämlich erhielt im Jahre 1412 Bezahlung für einen Altar, der wahrscheinlich in dem Barbara-Altar zu Helsingfors wiederzuerkennen ist. Ein Nicolaus Francke wohnte, wie urkundlich feststeht, in Hamburg bei einem aus Zutphan gebürtigen Holländer, was vielleicht kein Zufall gewesen. Und endlich weiß man, daß von einem Maler Francke, der eben aus Zutphan stammte, der Dom zu Münster ehemals ein Bilderpaar besessen hat. Nimmt man diese drei Nachrichten zusammen und bedenkt man, daß Beziehungen Franckes zu Westfalen, wo er hiernach ebenfalls tätig gewesen wäre, schon früher, auf Grund stilistischer Verwandtschaft, vermutet worden sind, so schließt sich der Ring, und man gelangt zu der immerhin überraschenden Folgerung, daß Francke von Geburt ein Holländer gewesen sei. Die deutsche Kunstgeschichte braucht seinen Namen darum nicht preiszugeben. Als ein Zugewanderter hat er der norddeutschen Malerei neue Antriebe gegeben und ist zu einem wichtigen Gliede in der Kette zeitlicher Entwicklung wie örtlicher Beziehungen geworden. Ist seine Kunst aber zugleich nun in ihrer engen Verbundenheit mit dem lebendigsten schöpferischen Zentrum ihrer Zeit auf eine neue und kaum mehr zu widerlegende Weise gedeutet, so wird man dieser Erkenntnis zugleich eine Warnung entnehmen gegenüber allzu enger Lokalisierung und scharfer Abgrenzung deutscher Kunst in heimatlichen Bezirken. — Rühmenswert sind die Abbildungen des Buches, die in vielen Einzelaufnahmen die Handschrift des Meisters überzeugend offenbaren. G.

August Grisebach: Die alte deutsche Stadt in ihrer Stammeseigenart. Mit 185 Abbildungen. Deutscher Kunstverlag, Berlin 1930.

Über alte und neue Stadtbaukunst ist im Laufe der letzten Zeit aus naheliegenden Gründen viel geschrieben worden (das reichhaltige Literaturverzeichnis des vorliegenden Bandes bezeugt dies zur Genüge). Während aber neben den sozialen und ökonomischen Bedingungen die Stadtbaukunst bisher fast stets nach ihrer historischen Entwicklung oder nach ästhetischen Gesichtspunkten behandelt wurde, während ferner neuerdings etwa Gantner eine Darstellung paralleler Genealogien der Grundformen der europäischen Stadt (irreguläre und reguläre) gab, spürt Grisebach den landschaftlichen Sondercharakteren der Städte innerhalb der gesamten deutschen Sprachgrenzen nach. Auf durchaus neue Weise werden die Gründe für den Gestaltenreichtum der deutschen Städte außer auf landschaftliche Lage, Baustoff, Funktion der Stadt, Grundriß, soziale Struktur der Bewohner oder geschichtliches Schicksal auf den Stammescharakter und dessen entscheidenden Anteil an der physiognomischen Besonderheit der Städteorganismen zurückgeführt. Nicht zufällig kann z. B. auch der Verfasser gelegentlich bei der Behandlung dieses reichen und für uns so wichtigen Spezialgebietes mit seiner Ordnung des Materials nach Landschaften auf das Beispiel Lübkes als des ersten Geschichtsschreibers der Renaissancebaukunst in Deutschland hinweisen. Auch da, wo sich durchgehende Entwicklungslinien abheben, fällt immer noch die verschiedenartige Empfänglichkeit der Stämme sichtbar ins Gewicht; doch ohne Übertragung einer Stammespsychologie auf die Bauweise handelt es sich hier darum, ausgehend vom Tatbestand der architektonischen Merkmale das Gemeinsame und Trennende der einzelnen landschaftlichen Zonen aufzuzeichnen, und zwar in einer aus dem Stoff selbst und nicht rein von der Sprachwissenschaft oder Volkskunde her gebotenen Gliederung und Grenzsetzung. Die Durchführung, gegründet wohl auf den großen städtebaulichen Zusammenhang, stellt dabei aber eines in den Vordergrund, als gleichsam tragendes Element: das anonyme Bürgerhaus; bedeutsame Einzelwerke erscheinen zwischendurch dann eher als Vertreter orts- und stammestümlicher Besonderheit. Wie der Verfasser das Wachstum der einzelnen Organismen innerhalb ihres eigenen „Stilklimas" verfolgt, sachlich und formschön schildert, ist nicht nur reizvoll, sondern so lehrreich, daß man in diesen Zeiten der Hochflut städtebaulicher Probleme und Aufgaben die Bedürfnisfrage für dies Buch einmal bejahen darf. Möge es, zumal es (obwohl bebildert) kein Bilderbuch ist, „gelesen werden", wie nebenbei im Vorwort gewünscht wird. — g.

Norddeutsche Backsteindome. Aufgenommen von Albert Renger-Patzsch, beschrieben von Werner Burmeister. Mit 128 Abbildungen. Deutscher Kunstverlag, Berlin 1930.

Der norddeutsche Backsteinbau ist im Laufe der jüngsten Zeit und nicht zuletzt im Zusammenhang mit der stärkeren Besinnung auf deutsches Kunstgut in den Vordergrund des Interesses gerückt worden. Tieferer Grund ist dabei auch noch innere Verwandtschaft der neuen Baukunst mit den großflächig-strengen Baumassen (dieser Gotik besonderer Art), und vielfacher Anlaß zu weitgreifendster Publikation all der Bauten, insbesondere des deutschen Koloniallandes, sind die zahlreichen Jubiläen der Städte und Dome geworden. So kann heute nach Ausbreitung wohl nahezu des gesamten Materials — von Lübeck bis nach Danzig und ins Weichselgebiet — ein bildhaft systematischer Versuch, gestützt auf meisterliche und so noch nicht gezeigte Aufnahmen, wie sie Renger-Patzsch geschaffen hat, ruhig und mit Aussicht auf nachhaltige Wirkung gewagt werden. Renger-Patzsch, der uns schon die in ihrer Art wirkungsvolle und nicht minder neuartige Städtemonographie über Lübeck (bei Wasmuth) geschenkt hat, ist mit seinen kühnen, aber in der Stand-



FAUTEUIL MIT GEWIRKTEM BEZUG
FRANZÖSISCH, UM 1740



ECKSCHRANK, INTARSIERT, MIT BRONZEBESCHLAG VON GOUTHIER
SIGNIERT: RIESENER. PARIS, UM 1780

SAMMLUNG ALFRED CASSIRER



GEORG KOLBE, KINDERBÜSTE. BRONZE
SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

unterstreicht durch die paarweise Gruppierung ähnlicher Baumotive die im Stoffe liegende Rhythmik und verbindet dabei geschickt Stoffliches mit Topographischem. In Stichworten werden Probleme schlaglichtartig beleuchtet, und der Begleittext des Mitverfassers (Burmeister) geht in seinen feinsinnigen Formulierungen mit der Blickeinstellung des Photographen durchaus konform. So ist das Buch als Ganzes ein Kunstwerk geworden, wert, einmal rein für sich betrachtet zu werden, wertvoller aber noch in seinen Wirkungsmöglichkeiten, weil es nicht nur zu neuem, totalem Sehen erzieht, sondern auch traditionell-befangene Sehweise in vielem korrigiert und damit letzte Auswirkungen etwa „eines unduldsamen Historizismus“ zu paralysieren versteht. G—g.

Bühnentechnik der Gegenwart. Band I von Friedrich Kranich. 16 Tafeln, 442 Textbilder. Verlag R. Oldenbourg, Berlin und München. Preis 48 Mark.

Was so viel Phantasie absorbiert, was so viel Künstler in ihre Rechnung eingestellt haben, was einen so breiten Raum in unserem Theaterleben einnimmt, hat ein Recht, gekannt zu werden. Der angesehene Fachmann der hannöverschen Bühne und der Bayreuther Festspiele nimmt hier aus seiner tiefen und frischen Erfahrung heraus das Wort und führt an den Wundern hinter, über und unter der Bühne hin, die dem Laien selbstverständlich fremd, aber auch manchem Intendanten und Theaterkommissionsmitglied ein Buch mit sieben Siegeln sind; vielleicht würden sie sonst nicht so maßlos ehrfurchtsvoll staunen und bewilligen.

Alle nur denkbaren Bühnenformen werden auf Wert und Auswirkungsfähigkeit betrachtet, ihre wirtschaftliche Seite, die gerade in den heutigen Kunstbetrieb so schicksalshaft eingreift, erörtert. An Energie durch Technik zu sparen, erscheint dem weltläufigen Fachmann ein wünschenswertestes Ziel. Dem künstlerischen Bühnenbildner müssen diese Existenzfragen in Fleisch und Blut übergegangen sein, soll sich auch hier nicht wieder das Elend der „Kunst an sich“ erneuen, an dem man auch hier dank den „Theaterfabrikanten“ noch immer zu leiden hat. Beim Bauen von außen nach innen verschönerten sie die Stadtbilder von Charlottenburg bis Neustrelitz, von Chemnitz bis Kottbus, von Freiburg bis Kattowitz mit ihren gestanzten Herrlichkeiten, nur das Bühnenbild ging leer aus, weil manchmal die Bühne vergessen war. Auch der Bühnenbildner weiß oft nicht, daß sein hübsches „Bild-

punktwahl die alten Backsteinriesen durchaus richtig einschätzenden Aufnahmen zu neuartigen Kategorien des Architekturbildes vorgedrungen. Und in diesen Aufnahmen zwingt er den Beschauer zu neuem Sehen. Ist aber dies Sehen auch wirklich so neu? Sind es nicht nur die fixierten Bilder? Empfinden wir die ragenden oder breitlagernden Bauten beim Durchwandern der Straßen und Stadträume denn nicht immer schon so? Die überzeugende Räumlichkeit, die allen diesen Bildern anhaftet, ist es, die wir als so neuartig bezeichnen. Renger-Patzsch gilt als ein Meister des Ausschnitts, und seine Methode ist es, durch ein „pars pro toto“, durch das wenige Große auf ein ganz Großes schließen zu lassen. Seine Auffassung vom Architektur- und Raumbild entspricht dem plastisch-räumlichen Gefühl der alten Baumeister, die den Städtegründungen des Ostens die Silhouetten bis auf den heutigen Tag aufzuzwingen vermochten. Maßstäbliche Wertungen, die städtebaulich erzieherisch wirken können, werden klar ausgesprochen, von Bild zu Bild. Die Bildfolge



AUGUST GAUL, PERLHÜHNER. BRONZE

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN. SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

chen" dreidimensional verflattert und den dramatischen Ablauf eher hindert als fördert. Da stellt sich der kundige Techniker hilfreich und das Mögliche beherrschend dazwischen. Doch ist es ja kein Geheimnis, daß auch „Miedings wackere Söhne" und besonders seine Enkel und Urenkel dem Zeitfluch des „An sich" nicht immer entgehen.

In diesem mit über 450 Bildern und Tafeln, im Verein mit Else Merbach ausgestatteten Band legt der kundige Verfasser die durch ihn gemehrten Erfahrungen ganzer Dynastien von Bühnentechnikern nieder. Der Kunstfreund vor der Rampe hat nun keine Entschuldigung mehr, er muß Bescheid wissen, warum so vieles da oben gelingt, anderes nicht, je nachdem, so oder so.

Dem Verlag wünscht man für seine kluge Hingabe den Erfolg, der ihm, dem Verfasser und uns den zweiten Band über Raumbühnen, Beleuchtung u. a. sichert.

Oskar Fischel.

Max Dvorak, Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. Piper-Verlag, München.

Die Freunde der Kunstgeschichte haben es jetzt leicht, zu erfahren, was ernsthafte und umfassende Muster kunstgeschichtlicher Darstellung sind. Die verstreut erschienenen früheren Aufsätze Dvoraks und fünf seiner Buchkritiken sind von seinen Schülern Wilde und Swoboda zu einem Bande gesammelt. Ein geistiges Schauspiel von Bedeutung tut sich auf — die Überwindung einer Milieu- und Stimmungskunstgeschichte durch einen eminenten Kenner des Milieus, die Überwindung einer rein pragmatischen Forschung durch einen gediegenen Historiker zugunsten einer „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte". Was unter „Geistesgeschichte" hier zu verstehen sei, findet sich am Schlusse des wichtigsten der hier abgedruckten Aufsätze „Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt", der einen willkommenen und neugruppierten Überblick der Geschichte der Malerei im späteren Mittelalter bietet: „Wir gewinnen einen Blick auf den großen Strom der Kunstentwicklung, deren weltgeschichtlich einheitlicher Verlauf über jede äußerlich historische Störung und über alle lokalen oder zeitlich vorübergehenden Einflüsse hinweg durch die inneren Kräfte einer gegebenen allgemein psychischen Voraussetzung und durch die in ihr enthaltenen unverrückbaren Probleme der Kunst gesetzmäßig bestimmt wird."

Wie strenge die Gesetzmäßigkeit nur aus dem Beweisbaren — freilich dann in Verknüpfung mit dem Gesamtstrom der Geschichte — gehoben wird, das zeigt die schöne Besprechung des Buches von Rintelen über Giotto, die sich am Ende der reich bebilderten Publikation findet.

Die Studien Dvoraks ergeben, im Zusammenhang gelesen, eine abendländische Kunstgeschichte von der Römerzeit bis zum Barock. Souveräne Weite und Wahrhaftigkeit ist ihr Signum. Im Ganzen unterscheidet sich der Ton dieser früheren Arbeiten deutlich von den Aufsätzen der Reife. Der Zusammenhang mit den Forschungen Riegls und Wickhoffs — zwei Nachrufe bannen ihre wissenschaftliche Gestalt — wird an diesen frühen Schriften besonders deutlich.

Man kann also wohl sagen, daß die vorliegende Publikation als eine der wichtigsten und schönsten Schriften der Kunstgeschichte angesehen werden muß.

Neumeyer.

Ludwig Curtius: Wandmalerei Pompejis. E. A. Seemann, Leipzig.

Vor fast zweihundert Jahren stiegen diese Bilder ans Licht, gerade zur Zeit des Rokoko, das sie entbehren konnte; dem Klassizismus paßten sie nicht in seine marmorne Doktrin. Winckelmann sah nur „Unklassisches" in ihnen, und Goethes Empfehlung blieb ganz „im allgemein Nachdenklichen". Erst Böcklin erkannte in den Sälen des Neapler Museums, die mit den Bildern aus Herculaneum und Pompeji gefüllt sind, die schönste Gemäldegalerie der Welt und empfand in den oberen Räumen Raphaels und Tizians Werke, gegen die antike Schönheit, wie Zopfbilder. Selbst Jacob Burckhardt ertappte sich hier „auf Impietät gegen die Renaissance"; aber Maler wie Fantin-Latour und Marées gingen von diesen Bildern hinaus und taten desgleichen.

Jetzt meldet Ludwig Curtius, unter den Archäologen ausgezeichnet durch seine Fähigkeit, mit den zu deutenden Werken mitzuschwingen, erneute Revision an. Ihn reizt die „Unmodernität" der pompejanischen Malerei, wie er etwas sophistisch sagt, denn er weiß bei seiner Vitalität sehr genau, daß sie leicht das Moderne von morgen sein könnte. Der Impressionismus hat nur ihren artistischen Teil zu fassen gewußt, das aus dem materiellen und ethischen Zusammenhange gerissene Bild; dadurch, daß Curtius sie wieder im alten Zusammenhang wertet, erhalten diese Werke ein neues Leben aus den Gesetzen, nach denen sie entstanden. Die Götter dieser Bilder mögen vielen fremd geworden sein; lebendig blieb die entzückende Märchenhaftigkeit im Vortrag, die Unschwere in Auffassung, Gestalten und Technik, das Sicheinfügen in einen dekorativen Zusammenhang, der die Sachlichkeit hinwegtäuscht, also ein Stil, der wiederkommen muß.

Eine „metaphysische Musik" klingt aus diesen Szenen, von diesen Wänden, zwischen denen eine, der Melancholie nicht ferne Gesellschaft ihr Leben in leichten Formen spielte. Eine Landstadt von etwa zwanzigtausend Einwohnern hält Pompeji doch, als Villenort von vornehmen Römern besucht, mit der Hauptstadt in Kunstfragen Schritt, und man wird in diesen Dekorationen bewundernd Zeuge von der Kraft antiker Kultur, auch noch in der Mittellage. Die Villa in Boscoreale steht an Schmuck und Vollendung nicht dem „Haus der Livia" auf dem Palatin nach. Und diese Maler waren Handwerker, nur zum Teil Erfinder, meist Nachempfinder für ihre, mit unerhörtem Geschick durchgeführten Wandmalereien. Beliebte Kompositionen kehren immer wieder, werden unbekümmert kopiert, zerteilt, ungeniert um ihren ursprünglichen Stil neu ineinander gedichtet, etwa wie im achtzehnten Jahrhundert Watteaus und Bouchers Schäferpaare, oder die Figuren der Commedia dell' arte. Wahrscheinlich waren es Motive der Tafelbilder, Votivgemälde, die in so und so vielter Kopie hier an den Wänden endeten. Aber die Stärke dieser Erfindungen, der von dem beflügelten Rhythmus der Erzählung untrennbare Duft der entmaterialisierten Technik weht von den verschwundenen Originalen so faszinierend herüber, daß er hier noch in einer für uns fast unerhörten Weise empfunden wird. Gibt es in der ganzen uns bekannten Malerei Erregenderes als dieses pompejanischen Zimmermalers lebensgroßen Mysterienzyklus in der Casa Item, den Epikur aus Boscoreale oder das Fest im Isistempel?



E. DEGAS, TÄNZERINNEN BEI DER TOILETTE. ZEICHNUNG
MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. SAMMLUNG ALFRED CASSIRER

An etwa zweihundertfünfzig Abbildungen, davon zwölf farbigen Tafeln nach den malerisch interessantesten Werken, führt Curtius' zwingend lebendige „Erzählung", wie er sich's vorgesetzt hat, hin. Die Ausstattung durch den Verlag macht das Buch zu einer Freude für den Leser, den Künstler und den Laien. Oskar Fischel.

Hermann Gundersheimer; Matthäus Günther. Die Freskomalerei im süddeutschen Kirchenbau des achtzehnten Jahrhunderts. Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg 1930. 109 Seiten Text, 134 Abbildungen.

Das vorliegende Werk ist im wesentlichen eine Monographie des „bedeutendsten deutschen Freskomalers des achtzehnten Jahrhunderts", wie er von Dehio genannt wurde, an und für sich schon eine sehr verdienstvolle Arbeit. Größere Bedeutung kommt ihr aber deswegen zu, weil bei der langen Lebensdauer Günthers (1705—1788) eine Entwicklung der sakralen Freskomalerei vom Beginn des Rokoko bis zum Einsetzen einer klassizistischen Richtung gegeben wird.

Die Freskomalerei des achtzehnten Jahrhunderts wurde bisher von der Forschung recht stiefmütterlich behandelt — die einzige zusammenfassende Darstellung behandelt nur das wichtige Tiroler Gebiet (H. Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol, 1912). Zu nennen wäre noch eine Arbeit von Dvorak (Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien), womit aber schon

das Gebiet der Einzelforschung berührt wird. Gerade die zweckgebundene, auf eine monumentale Darstellung hinzielende Freskomalerei ist jedoch für die heutige Zeit von besonderem Interesse und es ist deshalb ein großes Verdienst des Verfassers, daß er die Fresken Günthers nicht wie selbständige Gemälde behandelt, sondern stets den Zusammenhang mit der Architektur betont. Dieses raumschaffende Element macht die barocke Deckenmalerei zu einem sehr bedeutsamen Mittel architektonischer Gestaltung. Gundersheimer weist die engen Beziehungen zwischen Raum und Malerei an allen Werken Günthers nach, besonders überzeugend an den Fresken der Stiftskirchen von Neustift (1736), Rottenbuch (1742) und der Klosterkirche von Amorbach (1745). Auch dem Inhaltlichen kommt eine derartige raumschaffende und raumdeutende Funktion zu. Dabei sind die künstlerischen Mittel am Beginn und am Höhepunkt von Günthers Werk grundsätzlich verschieden. Die Entwicklung — seiner persönlichen wie überhaupt der barocken Kunst — geht von einem stark illusionistischen zu einem flächig-dekorativen, bühnenhaften Stil.

Dies sind die Hauptgedankengänge des vorliegenden Buches, die an Hand des sehr reichen Lebenswerkes und an Hand eines vielfältigen schönen Abbildungsmaterials klargelegt werden. Es ist ein Buch, das gleichermaßen Interesse für den Maler wie für den Architekten hat.

Wolfgang Herrmann.

Max von Boehn: Menschen und Moden im Mittelalter. München, F. Bruckmann.

Man kann Verfasser und Verlag zum Abschluß dieser Bändereihe beglückwünschen, die vor zwanzig Jahren mit drei Bändchen für das neunzehnte Jahrhundert begann; sie waren mit einem in Kostümgeschichten noch nicht gewohnten Anspruch an Authentizität und Geschmack illustriert, mit Material, das bis dahin unter dem Horizont der Kunsthistoriker geblieben war; der Band für das achtzehnte Jahrhundert fand sogar durch seinen Reichtum in Frankreich Anerkennung. Das gewählte Bildermaterial gab allen Bänden von vornherein ihre äußere Haltung, und darin liegt, neben dem Text, heute noch ein besonderes Verdienst, auch wenn, nach dem unerforschlichen Ratschluß des Verlags, der Autor der Illustration nunmehr verschwiegen wird.

Max von Boehn, zuerst nur Verfasser des Textes, dann als der Überlebende der Doppelfirma allein mit Wort und Bild gleichmäßig betraut, hat seitdem frisch den Weg rückwärts durch die Jahrhunderte beschritten. Jetzt ist er am Ausgangspunkt, dem Beginn der mittelalterlichen „Mode", angelangt. Von da aus, also vom Untergang der alten Welt an, umfaßt das neue Bändchen den Zeitraum bis zur Renaissance, d. h. bis zur Herrschaft burgundischer Mode diesseits und jenseits der Alpen. Damit ist gesagt, daß diesem Teil ein besonderer Reiz der Bilder zugute kommen mußte: Katakombenmalerei, ravennatische Mosaiken, romanische und gotische Miniaturen, die Herrlichkeit der Portalfiguren in Straßburg, Magdeburg, das Erhabenste deutscher Plastik in den Naumburger Stiftern illustrieren hier, mit höchster Würde der Kunst, wie kaum in einem andern Bande, das alte Thema „Menschen und Moden". Es folgt die burgundische Tracht, belegt durch italienische Frührenaissance, durch flandrische Malereien und deutsche Stiche. Wo Mantegna, Jan van Eyck, Memling, Bellini, Carpaccio, Botticelli, Dürer, Raphael als Illustratoren figurieren, braucht man um den Reiz der Materie nicht zu bangen.

Für den Text läßt Max von Boehn sein Wissen und seinen lebendigen Sinn und Geschmack noch einmal zwischen den von ihm gewählten Bildern spielen, um uns den Abschied schwer zu machen. Denn ungern entsagt man, ob Kenner oder Liebhaber, der wertgewordenen Gewohnheit, hin und wieder ein solches Bändchen begrüßen zu dürfen. Es ist eigentlich kaum einzusehen, warum die Reihe sich nicht nach vorn und hinten verlängern lassen sollte: das Altertum verdiente und vertrüge ja wohl, international genommen, einen Band, und die neueste Neuzeit wird immer wieder für amüsantes Material und für interessierte Abnehmer sorgen, wenn nur Verfasser und Verlag sich treu bleiben.

Oskar Fischel.

Die Handzeichnungen der Düsseldorfer Kunstakademie

Aus den umfangreichen, etwa fünfzehntausend Blatt umfassenden Beständen der Handzeichnungen-Sammlung in Düsseldorf, deren Entstehung auf die Sammeltätigkeit des ersten Direktors der Düsseldorfer Akademie, des Malers Lambert Krahe, eines der großzügigsten deutschen Sammler des achtzehnten Jahrhunderts, zurückgeht, hat soeben Illa Budde eine Auswahl der wichtigsten Blätter, mehr als tausend Nummern, in einem vortrefflich ausgestatteten Bande mit 274 Lichtdrucktafeln herausgegeben. (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Verlag L. Schwann, Düsseldorf 1930.) Die hier bewältigte Arbeit ist, wenn auch an manchen Zuschreibungen Aussetzungen zu machen sind, um so dankenswerter, als die teilweise recht bedeutenden Schätze bisher nicht zur Genüge gewürdigt, ja großenteils ganz unbekannt waren. Die Sammlung, im neunzehnten Jahrhundert kaum ergänzt, bildet im ganzen noch heute ein getreues Spiegelbild des Geschmackes des achtzehnten Jahrhunderts, so daß der Schwerpunkt in den italienischen Zeichnungen des Barock liegt. Sacchi, Maratta, Bacciccio, daneben die Vertreter der heroischen Landschaft, wie Poussin und Dughet, sind mit langen Reihen von teilweise höchst wichtigen Blättern vertreten, daneben finden sich als besondere Schätze Einzelblätter von Altdorfer, Rubens, Rembrandt, van Dyck, ferner eine Anzahl frühitalienischer Arbeiten, Fra Filippo Lippi, Perugino, Lorenzo di Credi, Raffael, Andrea del Sarto u. a. Die Sichtungsarbeit, die insbesondere in bezug auf die teilweise phantastischen, noch auf Angaben Krahes zurückgehenden Bestimmungen geleistet worden ist, verdient hohe Anerkennung; der Verlag hat, wenn man von dem vielleicht etwas zu kunstgewerblichen Einband absieht, eine vorzügliche Leistung vollbracht.

W. R. Deusch.

Klassiker der französischen Kunst

„Les Classiques de l'Art français." Herausgegeben von Georges Wildenstein. Editions Les Beaux-Arts, Rue La Boëtie 39, Paris VIII.

Diese monumentale, gut ausgestattete Serie von Werken zur französischen Kunst, in der bereits die Bände über

Germain Pilon, La Tour, Girardon, Pater, Les Lemoyne, Lancret und Tocqué vorliegen, wird unter der Leitung von Georges Wildenstein nach einheitlichen Gesichtspunkten herausgegeben. Außer der umfangreichen monographischen Einleitung, chronologisch geordneten Regesten zu Leben und Werk der einzelnen Künstler, einem kritischen Verzeichnis der Werke und einer vollständigen Bibliographie wird das gesamte heute erfaßbare Oeuvre in ausgezeichneten Lichtdrucken veröffentlicht. Die bis jetzt erschienenen Bände, von Fachkennern wie Babelon, Besnard, Francastel, Gebelin, Huard, Ingersoll-Smouse, Réau, und Comte Arnauld Doria unter ständiger Mitarbeit von Wildenstein bearbeitet, bilden mit der Behandlung des wissenschaftlich noch so wenig erschlossenen achtzehnten Jahrhunderts einen Grundstock, um den sich die Monographien älterer Künstler wie Fouquet oder Poussin sowie die der klassischen Meister des neunzehnten Jahrhunderts, wie David, Ingres, Manet und andere, scharen werden. Gleichzeitig erscheinen Bände über die Architektur vom Mittelalter bis zur Neuzeit, über einzelne Architekten und über die Kleinkünste, so daß bei dem raschen und zielsicheren Fortgang des großzügig angelegten Unternehmens in wenigen Jahren ein Standardwerk über die französische Kunst vorliegen wird. Eine Fülle bisher unbekannter Schätze aus entlegenen Sammlungen und aus Privatbesitz wird hier Hand in Hand mit der kritischen Bearbeitung zutage gefördert, und gerade die bis jetzt vorliegenden Werke über das Dix-huitième tragen einem fühlbaren Bedürfnis Rechnung, die Zusammenhänge innerhalb der kontinuierlichen Entwicklung der französischen Malerei vom siebzehnten Jahrhundert bis in die jüngste Gegenwart hinein klarer zu durchleuchten.

W. R. Deusch.

Malerei des Quatrocento

Raimond van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting. Band IX bis XI. The Hague, Martinus Nijhoff, 1927 bis 1929.

Die Geschichtsschreibung der italienischen Malerei war die Tat kritischer Kenner. Vasaris Vite blieben nicht nur quellenmäßig, sondern auch ihrer biographischen, jeder historischen Morphologie fernstehenden Anlage nach das Vorbild für alle späteren Darstellungen. Auf ihnen fußt die bis vor kurzem unerreicht gebliebene History of Painting in Italy von Crowe und Cavalcaselle, die als erste unter Anwendung stilistischer Prinzipien in bis auf unsere Tage maßgebender Weise Vasaris Werk bearbeiteten, eine Leistung, die von späteren, wie vor allem Milanesi und den reichen Einzelforschungen der letzten Jahrzehnte ergänzt und von Jahr zu Jahr erweitert wurde. Eine voll befriedigende Zusammenfassung des gesamten, unendlich detaillierten Stoffes ist auch Venturi in seiner Storia dell' Arte noch nicht gelungen, da einzelne Gebiete nur ganz flüchtig gestreift, andere dagegen durch neue Spezialergebnisse ungewöhnlich stark in den Vordergrund gestellt werden. Das Handbuch unserer Zeit zu schaffen, hat erst Raimond van Marle unternommen in seiner auf zwanzig Bände berechneten Geschichte der italienischen Malerei, von der soeben die das Quattrocento behandelnden Bände IX bis XI vorgelegt wurden.

Man kann nur mit größter Achtung an dieses Werk herantreten, das in einer bisher auf keinem Gebiete erreichten Vollständigkeit sämtliche Erscheinungen in den Rahmen einer fortlaufenden Entwicklungsgeschichte einzuspannen sich bemüht. Die Kenntnis des Denkmälermaterials ist so groß, daß selbst auf abseits liegenden Spezialgebieten soviel neue Tatsachen zutage gefördert werden, wie man sie in reihenweisen Jahrgängen vieler Kunstzeitschriften vergeblich suchen würde. Auf Grund genauesten Quellenstudiums und unter Kenntnis der gesamten weitverzweigten Literatur, die in den reichlich eingestreuten Anmerkungen kritisch verarbeitet wird, ist mit feinstem Kennerblick und unter Beigabe von etwa vierhundert guten Abbildungen für jeden Band alles erfaßt, was dem augenblicklichen Stande der Kunstforschung zugänglich ist.

Die Anordnung des Werkes folgt dem biographischen Schema, ohne jedoch in der Reihenfolge das entwicklungsgeschichtliche Moment des Aufbaus außer Auge zu lassen. So enthält Band IX, der in das toskanische Quattrocento überleitet, die Bearbeitungen der Meister Lorenzo Monaco, Masolino, Sassetta, Giovanni die Paolo, Sano di Pietro, Domenico di Bartolo und andere, also die noch durchaus als Ausläufer des Trecento anzusprechenden Erscheinungen. Zum erstenmal wird so in einer Geschichte der italienischen Malerei Masolino von Masaccio getrennt, der erst im folgenden, die erste Generation der eigentlichen Quattrocentisten umfassenden Bande zusammen mit Fra Angelico, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Castagno, Filippo Lippi, Pesellino und Neri di Bicci behandelt wird, während Band X mit Piero della Francesca, Gozzoli, Baldovinetti, den Pollajuoli, Verrocchio und Cosimo Roselli bereits in die zweite Jahrhunderthälfte überleitet. Es ist immer schwierig, unter Beibehaltung des biographischen Schemas das Entwicklungsgeschichtliche in gleich starker Weise zu betonen, und es ist, wie auch hier, unmöglich, die durch die verschiedene Lebenszeit bestimmte Überschneidung der einzelnen Erscheinungen in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Funktion zu vermeiden. Trotzdem ist hier, wie am schärfsten der Fall Masolino-Masaccio erweist, eine Möglichkeit gegeben, Zusammengehöriges und sich Widerstrebendes in der richtigen Weise anzuordnen und dadurch eine manchmal jähe Klarheit in die allgemeinen Zusammenhänge zu bringen.

W. R. Deusch.

EMIL ORLIK

Zu den Sechzigjährigen gehört nun auch Emil Orlik. Er ist sicher einer der bekanntesten deutschen Maler und Zeichner. Die Ursache ist einerseits ein gesunder Sinn für lebendige Aktualität, eine stete Bereitschaft alle und alles zu zeichnen und so den Wahlspruch Menzels zu verwirklichen: „nulla dies sine linea"; anderseits nötigt Orlik immer wieder die Aufmerksamkeit auch der Anspruchsvollen auf sich durch ein sehr zuverlässiges Können, das eigentlich nie versagt. Er ist ein Schauspieler, der keine Rolle verdirbt. Hinzu kommt, daß er seit Jahrzehnten ein ausgezeichneter Lehrer ist, dem viele junge Künstler von Ruf ihre Grundlagen verdanken. Dieser bewegliche Künstler, der viele Richtungen schon hat gehen und kommen sehen, ist innerhalb der deutschen Kunst noch heute, was er schon vor dreißig Jahren war. Das spricht für Eigenschaften, die selten geworden sind.

OSKAR FISCHEL

Oskar Fischel, der kürzlich sein sechzigstes Lebensjahr vollendete, ist unseren Lesern durch zahlreiche Beiträge als kenntnisreicher Kunstforscher wohlbekannt. Er hat seine Gelehrtenlaufbahn mit einer Arbeit über die Zeichnungen des Rafael begonnen, und er ist seinem Thema treu geblieben, da er die große Gesamtausgabe sämtlicher erhaltenen Zeichnungen des Meisters veranstaltete, in der er die reifen Erfahrungen eines arbeitsreichen Lebens niederlegte. Neben dieser Hauptarbeit hat Fischel viele Gebiete der Kunstgeschichte als Forscher wie als Lehrer betreten, und er hat seine besondere Liebe jenen Nebengebieten künstlerischer Kultur gewidmet, in denen die Entwicklung der Stilformen sich gleichsam im Spiegelbilde abzeichnet. So wurde Fischel der Historiker des Theaters und der Mode, als der er in weiten Kreisen durch Schriften und Vorträge werbend und aufklärend gewirkt hat.

BERICHTIGUNGEN

Es sind einige Irrtümer im Heft X zu berichtigen: 1. Das auf Seite 431 abgebildete Herrenbildnis ist in dem Buche „Das unbekannte Meisterwerk" nicht enthalten; die Zuschreibung an Frans Hals begegnet starken Bedenken. 2. Unter den Abbildungen der Werke des Bildhauers Gerhard Marcks ist der Vorname des Künstlers falsch angegeben.

DIE FREIE KUNSTSCHAU

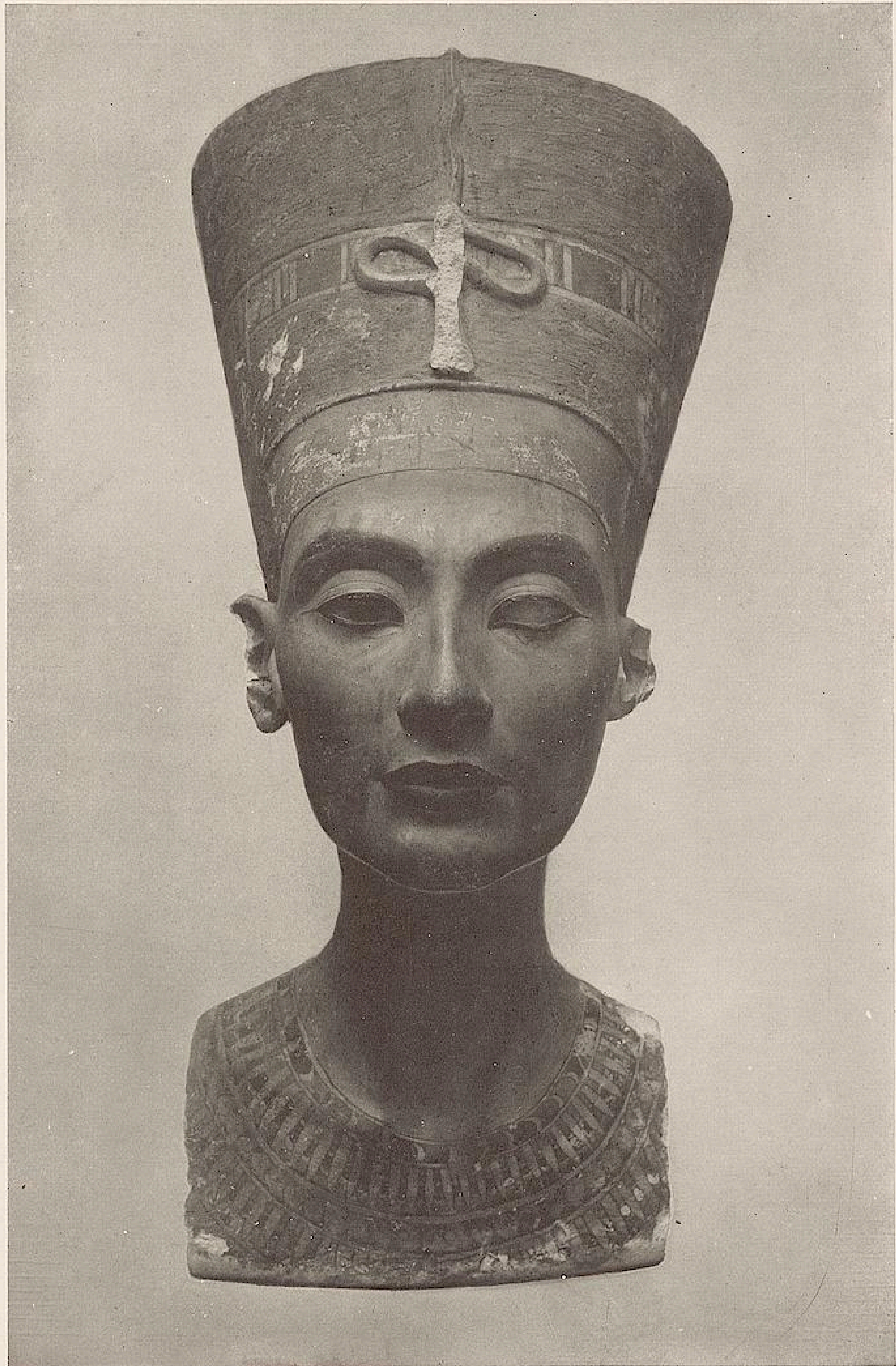
Es ist Sandkuhls Verdienst, daß er durch seine ganz und gar nicht „juryfreien" Ausstellungen Berlin die Bekanntschaft mit wertvollen Erscheinungen junger Kunst aus dem ganzen Reiche vermittelt. Er hat in diesem Jahre die Gruppe Basler Maler zu Gast geladen, die sich unter dem Motto „Blau-Rot" zusammengeschlossen hat. Es sind ein paar ausgezeichnete Begabungen, denen durch das Beispiel Kirchners die Richtung gewiesen wurde, die sich aber keineswegs in einer schülerhaften Abhängigkeit genügen, sondern sich selbständig und auf verschiedenen Wegen entwickelten. Gemeinsam ist ihnen das Bekenntnis zur Farbe, als dem Grundprinzip malerischer Gestaltung, wie es in dem Namen der Gruppe zum Ausdruck gebracht wird, gemeinsam aber auch die Beziehung zu Paris, die wiederum keinen von ihnen zum Opfer der eigenen Art nötigte. Paul Camenisch läßt in seinen hellfarbigen Bildern deutlich den Weg von einer unbefangen freien Hingabe an die Welt des Lichtes zu einer rationaleren Ordnung der koloristischen Bildelemente erkennen. Durch Munch, der in der Schweiz starken Eindruck geübt hat, scheint Coghuf angeregt zu sein, der ein intensives Erleben unmittelbar in farbigen Ausdruck umzusetzen sich bemüht. Karl Hindenlang organisiert den farbigen Bau seiner Fläche mit mehr Bedachtsamkeit. Er nähert sich, wohl auch hierin von Kirchner angeregt, der Formengebung Braques, ohne doch im gleichen Maße wie dieser den gegenständlichen Gehalt des Bildes der reinen Flächenrhythmik zum Opfer zu bringen. Sulzbacher, der von allen vielleicht die reifsten Ergebnisse aufzuweisen hat, überzeugt vor allem durch den starken farbigen Glanz seiner Bilder. Ein Ausblick durch das Fenster kann an Matisse erinnern, aber es zeigt sich nur, wie alle Bemühungen um reinen farbigen Ausdruck endlich zu ähnlichen Ergebnissen führen müssen. Hans Stocker, der in Paris lebt, erscheint von allen am meisten französisch beeinflußt. Otto Staiger unterliegt am stärksten dem Eindruck Munchs und früherer Formungen Kirchners. Eine phantastisch gesteigerte Landschaft läßt die besondere Art des begabten Künstlers am klarsten erkennen.

Die Blau-Rot-Gruppe dominiert im Gesamteindruck der Ausstellung so stark, daß im übrigen ein paar kurze Notizen genügen mögen. Süddeutschland ist diesmal stärker als sonst beteiligt. Man sieht von Wilhelm Geyer aus Ulm einen wenig durchgeformten Flügelaltar, von dem Münchener Wilhelm Maly unter Munchs Einfluß entstandene Kompositionen, von dem Stuttgarter Stockburger ein verquältes religiöses Triptychon. Einen besonderen Raum erhielten die Bilder von Wolpe, der in seiner Formbildung an Laermans anzuknüpfen scheint. Erwähnung verdient eine große Komposition von Clevé-Klebers und die geschmackvollen Stilleben der Ilse Rotzoll sowie das Däubler-Porträt von Eberhard Viegener. In der Skulptur macht sich der Einfluß von Marcks bemerkbar, der selbst mit einem schönen Porträtkopf des Malers Crodel vertreten ist. Die großen, etwas ungeschlachten Figuren des Hallensers S. Weidanz und noch deutlicher die schöne Gruppe von Müller-Örlinghausen lassen die neue Richtung deutlich erkennen. Auch die graphische Abteilung ist reichhaltig und mannigfaltig. Lithographierte Stilleben von Wilhelm Heise, dekorativ starke Holzschnitte von Ewald Mataré, schöne Studienblätter von Emy Roeder, durchgebildete Radierungen von Gerda Rosenthal-Rotermund mögen besonders hervorgehoben sein.

Wie seit langem schon, so ist auch in diesem Jahre die Juryfreie, die sich nun in die zwei Teile der Freien und der Unabhängigen Kunstschau gespalten hat, die lebendigste und anregendste unter den Veranstaltungen des Sommers. Auch sie ist durch die Schließung des Moabiter Glaspalastes obdachlos und fand eine vorläufige Unterkunft in den wenig geeigneten Räumen der ehemals japanischen Botschaft am Platz der Republik, wo die mit viel Liebe und Sorgfalt zusammengebrachte Ausstellung leider nicht zu ihrer vollen Wirkung zu gelangen vermag.

Glaser.

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. JULI, AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



BÜSTE DER KÖNIGIN NOFRETETE. BEMALTER KALKSTEIN

UM 1375 VOR CHR. BERLIN, MUSEUM



DIE BÜSTE DER KÖNIGIN NOFRETETE

VON

J. MEIER-GRAEFE

Als vor einigen Monaten von dem Umtausch der Nofretete im Berliner Museum gegen den Ranofer in Kairo die Rede war, hatte jeder, der den Ranofer kannte, einige Mühe, die Tauschlust der Ägypter zu begreifen. Immerhin paßte sie zu anderen am Nil verübten Dummheiten, die uns keinen Nutzen gebracht haben, und deshalb rieb man sich vergnügt die Hände. Jetzt ist etwas noch weniger Verständliches geschehen. Berlin hat den Ranofer nicht angenommen. Die Ablehnung soll noch nicht endgültig sein; Gelegenheit zu einem Kniefall, wüßte man nur, vor wem. Die Fachleute waren anscheinend dafür. James Simon, der Stifter der Köpfe von Amarna, hatte nichts dagegen. Da brach plötzlich der Sturm aus. Leute, die sich nie um Ägypten gekümmert hatten, ereiferten sich jählings, baten, beschworen den Minister, drohten dem Direktor. Man konnte glauben, es handle sich um Richard Wagner oder Böcklin oder noch was Höheres: unsere Königin.

Die Gemahlin des Amenophis ist für die Kairoer Kunstbehörde, deren Leitung in französischen Händen liegt, eine entführte Helena. Als Paris gilt Borchardt, ein um das Berliner Museum und die Forschung sehr verdienter Gelehrter, bis vor kurzem Direktor des Deutschen Instituts in Kairo. Ägypten verdankt ihm die Ausgrabung bedeutender im Lande gebliebener Schätze, zumal einiger Bauten, die zu den schönsten des Alten Reichs gehören. Das Museum in Kairo besitzt die wichtigsten Werke aller Zeiten, nur nicht aus Amarna, der Residenz des Amenophis. Berlin ist überreich an Amarna-Köpfen. Wenn Kairo die Lücke ergänzen wollte, konnte es nur mit unserer Hilfe geschehen. Was hat Berlin abgehalten? — Natürlich vor allem die heftige Popularität der Büste. Daran dürfe man, sagte mir ein Freund des Museums, nicht rühren, und als ich ihn unwillkürlich ein bißchen komisch ansah, meinte er, es stecke auch noch

etwas Politisches dahinter. Die Sache sei daneben gegangen, weil Ägypten mit der Politik kam. Sie bilden sich ein, Borchardt habe sie damals beschummelt. Sie verstehen, da war es aus.

Nun ja, die Politik, in der Tat und freilich, aber wieso eigentlich? Mir hat der Paris vor Jahren den Fall erzählt. Es drehte sich um eine Kiste. Nach seiner Darstellung ging alles in Ordnung, und die Herren in Kairo waren nur zu schlampig, in die Kiste zu gucken. Wenn ihnen daran lag, hätten sie die Königin haben können. — Nehmen wir einmal an, Paris habe sich die Schlamperei dienen lassen, meinetwegen zu Unrecht. Nun kommt die Politik. Wieso verlangt eigentlich die Politik in solchem Fall die Zurückweisung einer fabulösen Offerte, mit deren Annahme man den Ägyptern noch einen Gefallen getan hätte? Sie waren sogar bereit, uns wieder graben zu lassen, was bisher versagt ist. Man nennt das, glaube ich, Prestige-Politik.

Gegen diesen und jeden Tausch läßt sich ein Prinzip einwenden. Was einmal da ist, soll bleiben. Fängt man mit Tauschen an, kann einer auch mal eine Perle weggeben. Schon dagewesen. Der Leser erkennt ohne weiteres in dem Prinzip den Niederschlag üblicher und solider Grundsätze des Erwerbslebens. Es eignet sich zumal für perlenreiche Museen, während es perlenarmen geringere Vorteile verheißt. Mit der latenten Voraussetzung, Schafsköpfe als Leiter zu haben, läßt sich weder eine Bank noch ein Museum steigern. Berliner Museen waren in der Wahl der Vorfahren nicht vorsichtig genug, um sich an einen unverrückbaren Zustand binden zu können, und sind auf Umtausch angewiesen. Das Ägyptische fängt, streng genommen, erst an. Es mußte sich wie jeder beginnende Sammler zunächst mit bescheidenen Dingen begnügen, hat dabei Glück genug gehabt und kann sich darauf berufen, daß ägyptische Sammlungen ersten Ranges in Europa überhaupt kaum vorhanden sind. Selbst Louvre und British-Museum besitzen nur sehr wenige repräsentative Stücke des Alten Reichs, keines von der Bedeutung des Ranofer, den wir refüsiert haben.

Der Name Altes Reich läßt an Geschichtliches denken. Unwillkürlich verbindet man mit ihm wie mit frühen Epochen uns vertrauterer Kulturen die Vorstellung des Primitiven. Christliche Darstellung bedurfte vieler Jahrhunderte, um Kunst zu werden. Erst nach Überwindung des Primitiven kam die Blüte, und sie behauptete sich, auch nachdem die ursprünglichen Anlässe zu bildhafter Betätigung verblaßt oder erloschen waren und die Vorherrschaft von der Plastik auf die Malerei überging. Nicht so in Ägypten. In der dritten bis fünften Dynastie, zwischen 2700 und 2500 v. Chr., also nahe am Anfang — wenigstens scheint es so, weil man vorher nichts weiß — steht plötzlich die Kultur in Blüte. Der Gipfel ist Plastik; Menschengestaltung, Gottgestaltung. Die Plastik beherrscht Bau und Natur. Keine Malerei umfaßt solchen Umfang an Macht. Und diese Kunst hat nichts von Ethnographie, gar nichts Primitives. Der Kult, dem sie dient, läßt sie unbeschattet. Sie steht dem Gefühl und dem Verstand heute lebender Menschen durchaus nahe. Wir glauben, mit diesen Gestalten verkehren zu können. Die Tradition hält sich zwei Jahrtausende ohne wesentliche Ablösung des Stofflichen und erreicht nie wieder die Höhe des Alten Reichs. Zu dieser verhält sich die achtzehnte Dynastie, die Zeit des Amenophis, etwa wie ein Bau Napoleons zu den Tempeln von Pästum oder wie italienische Manieristen des siebzehnten Jahrhunderts zu Raffael und Michelangelo. Niedergehende Zeiten können der Anlehnung an alte Vorbilder ausgezeichnete Dinge verdanken. Das ist in Ägypten immer wieder in verschiedenen Graden geschehen, im Mittleren Reich, im Neuen Reich, sogar noch ganz zuletzt. Man denke an den sogenannten „Grünen Kopf“ im Berliner Museum, der wahrscheinlich tausend Jahre später als die Nofretete entstand, Zeugnis sorgfältigen Naturstudiums und glänzendes Handwerk. Die Nofretete besitzt nicht diese traditionellen Werte und gehört in eine andere bescheidenere Kategorie. Künstlerisch stehen andere Amarna-Köpfe des Museums ungleich höher, aber sie sind nicht bemalt. Die Büste der Königin verdankt ihre Beliebtheit bei einem naiven Publikum ihrem Anstrich.

Die meisten ägyptischen Statuen waren bemalt. Die Farbe begleitete den Stein und fügte einen für die künstlerische Wirkung mehr oder weniger entbehrlichen Schmuck hinzu, den wir zumal dann als solchen schätzen, wenn er nur noch aus Resten besteht und nicht mehr naturalistisch zu stören vermag. Den tragenden Rhythmus schafft der

Bildhauer allein. Verschwindet die Bemalung, bleibt die Plastik übrig. Das, was Künstler auch an einer unbemalten Statue Farbe nennen, vergleichbar mit dem Gewebe der Pinselstriche auf dem Gemälde, ist das Spiel der Flächen im Raum, die rhythmisch bewegte Materie des Steins. Man wäre baß erstaunt, sähe man einmal die Nofretete ungeschminkt. Hier wird die Bemalung zum Kniff. Die Vorstellungskraft des Bildhauers ist nicht stark genug, um den Stein in Bewegung zu setzen, und behilft sich zwecks gefälliger Dekoration mit der Anleihe beim Maler. Das hat mit Plastik so viel zu tun wie ein koloriertes Kostümbild mit einem erschöpfenden Bildnis. Wer verschlösse sich dem Reiz eines gelungenen Modekupfers und fände nicht an den Pariser Précieuses und Incroyables vor hundert Jahren oder an dem Schick eines Modezeichners von heute Gefallen? Im Lande der Plastik machte man die Modebilder aus geformtem Kalkstein und sparte nicht mit Grazie und Geschmack. Das Fatale und typisch Dekadente liegt in der Verwechselung der Kategorien, im Verrat an der Plastik zugunsten einer vergeblichen Malerei.

Amenophis, der Schöpfer von Amarna, wo die Précieuses seiner Zeit entstanden, war ein Outsider in der achtzehnten Dynastie. Er stellte Politik und Religion auf den Kopf und wollte auch seinen eignen Stil haben, etwas unbedingt Neues. Unter ihm kam der bienenkorbförmige Hinterkopf auf, den in unserer Büste die königliche Haube verhüllt. Amarna hat mich immer an das Darmstadt unserer Tage erinnert, als dort ein jugendlicher Fürst den Jugendstil losließ. Man ging in Amarna viel weiter. Amenophis ließ sich und die Seinen nackt mit geschwungenen Bäuchen, spindeldürren Gliedern und pfropfenzieherhaftem Hals darstellen. Im Museum von Kairo gibt es zwei überlebensgroße Standbilder des Königs, deren groteske Verzerrung den wüstesten Expressionisten in den Schatten stellt, und Nofretete kommt als eine Art Spinne wieder. Es hat alles in Ägypten gegeben, auch wildeste Entgleisung. Der Nachfolger dieses Amenophis ist der ach so berühmte Tutanchamon, dessen preziöser Grabschatz einen großen Teil des Museums in Kairo füllt. Man nennt dergleichen Kunstgewerbe. Die Nofretete nimmt einen hohen Rang in dieser Kategorie ein, aber geht nicht darüber hinaus.

Gegen den Ranofer spricht nur eins, die Entfernung zwischen Berlin und Kairo, derselbe Übelstand, der Europa, seit es nach antiken Vorbildern sucht, genarrt hat. Immerhin könnten gute Abbildungen, wie die von Frau Fechheimer im Heft VIII von „Kunst und Künstler" mitgeteilten Photos, einen Begriff von der Größe des Werkes vermitteln. Bestimmt gehört zu dieser Erkenntnis keine Ägyptologie. Die Angst vor Gelehrtentum braucht keinen Empfindsamen zu schrecken. Es genügt, an die Giebelgruppe des Parthenon, an Bamberg oder Naumburg, an gutes China oder an Maillol, an alles, was Plastik heißt, zu denken.

Kairo besitzt zwei einander ähnliche lebensgroße Ranofer von gleich hoher Qualität und glaubt, einen entbehren zu können. Man hat uns außerdem die Statue eines sitzenden Schreibers aus dem Neuen Reich angeboten. Ich würde statt dessen versuchen, noch ein kleineres Stück des Alten Reichs zu ergattern, am liebsten „Die Familie" der fünften Dynastie. Geht das nicht, so eins der zahlreichen Stücke derselben Zeit, die verborgen in den Schränken stehen, weil sie wegen Tutchen keinen Platz haben. Das geht sicher, und mit einem Ruck wäre Berlin vorne, wo es doch hingehört.



EUGÈNE DELACROIX, DER TOD DES SARDANAPAL. SKIZZE. 1826
PARIS, LOUVRE

ZU DELACROIX' GEDÄCHTNIS

VON

CURT GLASER

Frankreich hat die Hundertjahrfeier der Romantik, die es in diesem Jahre mit einer ganzen Reihe festlicher Veranstaltungen begeht, zum willkommenen Anlaß genommen, die alte Dankesschuld an einen der größten seiner Söhne abzutragen, wenn es inmitten des Louvre, in der riesigen „Salle des Etats" und den angrenzenden Räumen, eine umfassende Gedächtnisausstellung für Delacroix eingerichtet hat. Der Maler Delacroix ist immer berühmt, aber er ist niemals im eigentlichen Sinne populär gewesen. Seine Bedeutung ist von den Geschichtschreibern niemals verkannt, aber seine Werke sind von den Liebhabern lange Zeit vernachlässigt worden. Der Stern seines Ruhmes ist zu keiner Zeit gesunken, aber er ist niemals auch so hoch gestiegen wie der Ruhm von Künstlern, die nach ihm gekommen und die gewiß nicht an Talent und nicht an Bedeutung höher standen



EUGÈNE DELACROIX, ERSTER REITVERSUCH. 1854

PARIS, LOUVRE



EUGÈNE DELACROIX, ARABER. AQUARELL. 1832

PARIS, SAMMLUNG KOECHLIN

als dieser wahrhafte Fürst in seinem Reiche. Man hat in Paris das Datum seines hundertsten Geburtstages vor zweiunddreißig Jahren vorübergehen lassen, ohne an jene posthume Ehrung durch eine Gedächtnisausstellung zu denken, die auch Geringeren zuteil zu werden pflegt, und man hat sich endlich heute seiner erinnert, da der hundertste Jahrestag der ersten großen Kunstrevolution unseres Zeitalters, der Theaterschlacht um Victor Hugos „Hernani" wiederkehrte. So wird Delacroix, der sich selbst einen reinen Klassiker zu nennen liebte, durch diese große Veranstaltung zum Haupt der romantischen Bewegung gestempelt, die man wohl ein Recht hat, in ihm zu feiern, auch wenn man eben das sterblichste Teil seiner Begabung wie seines Werkes trifft, indem man in ihm den malerischen Exponenten jener ihrem Wesen nach literarischen Strömung verehrt, deren Führer Victor Hugo gewesen ist.

Delacroix hat sich selbst mit Entschiedenheit gegen diese enge Verbindung mit dem großen Poeten der französischen Romantik verwahrt, die er doch so wenig abzuwehren vermochte, daß die größte Ehrung, die ihm von der Nachwelt bereitet wurde, wieder eben in diesem Zeichen sich vollzieht. Es wird erzählt, ein unbekannter Bewunderer habe ihn mit den Worten apostrophiert: „Herr Delacroix, Sie sind der Victor Hugo der Malerei," und es heißt, der Meister habe den Mann kurz abgefertigt mit der Erwiderung: „Sie irren, mein Herr, ich bin ein Klassiker." Man versteht das Wort nur, wenn man sich der erbitterten Kämpfe erinnert, die damals für und wider Romantik und Klassik in der Kunst ausgefochten wurden. Ingres stand auf der einen, Delacroix auf der anderen Seite; sie galten als die Führer der sich befehdenden Parteien, und wenn in beider Wesen geschichtliche Erkenntnis den Grundzug romantischer Ideenhaftigkeit festzustellen vermag, die nur auf verschiedene Weise in dem einen und in dem anderen Lager sich äußerte, so darf man Delacroix den Anspruch auf den Titel eines Klassikers der Malerei ebensowenig versagen wie Ingres, da er sich, als ihr letzter rechtmäßiger Sproß, in die große Ahnenreihe der Kunst einstellte, die von Tizian bis zu Rubens reichte. Indem er aber an den Meistern der Vergangenheit den Halt suchte, den ihm die eigene Zeit versagte, indem er die

Kunst der Museen nicht vor der Natur, wie Cézanne es wollte, sondern im Atelier zu erneuen unternahm, bewies er doch wiederum jenen romantischen Geist, zu dem er sich selbst auch bekannte, wenn er die Subjektivität seiner Kunst und wenn er die von allem Anfang aus der leidenschaftlichen Anteilnahme persönlichen Erlebens genährt. Die Leiden des um seine Freiheit kämpfenden Griechenland, die damals alle Welt zur Anteilnahme aufriefen, haben den jungen Delacroix zu bedeutenden malerischen Leistungen begeistert, und die Erregung der Julirevolution fand fast gegen seinen Willen Ausdruck in einer hinreißenden Komposition, die alle revolutionäre Leidenschaft



EUGÈNE DELACROIX, BADENDE MAROKKANER AM SCHOU-FLUSS. 1858

PARIS, SAMMLUNG ESNAULT-PELTERIE

quellende Triebkraft seines Talentes mit starken Worten betonte.

Dieses Erleben aber brauchte heftige geistige Antriebe, um sich in Kunstwerken zu entladen, es entzündete sich in der Jugend an den großen Ereignissen seiner Zeit und wurde schon in frühen Jahren durch die Lektüre von Literatur- und Geschichtswerken ebenso wie durch die Eingebungen einer von Bildern erfüllten Phantasie einer Zeit heftigster politischer Gährung zu verkörpern scheint. Aber wenn man von diesem Bilde, und wenn man von den wenigen Porträts, die er gemalt hat, absieht, so findet man in dem gesamten Werke dieses großen Malers kaum eines, auf dem die Menschen in der Tracht ihrer Zeit erscheinen. Er hat die Ritter und Damen des Mittelalters, er hat die Kreuzfahrer und die Gestalten Byrons und Walter Scotts, Goethes und Shakespeares gemalt,



EUGÈNE DELACROIX, FLUSSLANDSCHAFT. AQUARELL

und er hat mit besonderer Vorliebe seine phantastischen Landschaften mit den wilden Gesten orientalischer Reiter erfüllt, die er wohl selbst gesehen, da er als einer der ersten nach der Eroberung Algiers die Reise über das Mittelmeer wagte, die aber erst seine Phantasie in jene leidenschaftlichen Söhne der Wüste verwandelte, die in kühn bewegten Kämpfen mit Raubtieren erscheinen, wie sie zuerst Rubens gestaltet hatte.

Kein Zweifel, daß die Erinnerung an Werke des Rubens die Phantasie Delacroix' beflügelt hat. Nicht Rubens allein hat seiner Kunst Pate gestanden. Die Kunst des Delacroix ist das Produkt einer außerordentlichen Bildung, die sich mit einer ungewöhnlichen Erlebnisfähigkeit und einer ganz seltenen malerischen Begabung paarte. Es lebt in ihr der Geist einer Zeit, der sie selbst als ihr ureigenster und stärkster sichtbarer Ausdruck schicksalhaft verbunden erscheint. Merkwürdiges Jahrhundert, das auf Entdeckungen in allen Erdteilen auszog und zugleich sich in der Erforschung geschichtlicher Vergangenheit vertiefte, das sich als das Zeitalter der Naturwissenschaft feiern ließ, der wir eine Umwälzung aller menschlichen Lebensformen danken und das die romantischen Ideologien des Historismus zeugte, an deren Auswirkungen die Welt seither schwer zu tragen hat. In welchem anderen Jahrhundert hätte ein Meister von dem Range und von der schöpferischen Kraft eines Delacroix den höchsten Ehrgeiz daran setzen dürfen, die Kunst längst vergangener Zeiten zu erneuern? Sähe man ein Bild, wie seine „Gerechtigkeit des Trajan“, ohne den Urheber zu kennen, man könnte im ersten Augenblick versucht sein, ihn im siebzehnten Jahrhundert zu suchen. Er nannte sich selbst „Historienmaler“, und indem er sich als Erbe der Alten fühlte, übernahm er die Verpflichtung zu den alten Bildthemen, zu denen er doch ein unmittelbar naives Verhältnis kaum mehr zu gewinnen vermochte, und zu den übermäßigen Formaten, die er — man darf es nicht verschweigen — mit malerischem Gehalt nicht immer wahrhaft erfüllen konnte.

Man erkennt, worauf es ihm ankam, wenn man die ersten Federskizzen und Farbstudien zu solchen großen Kompositionen sieht, in denen nur die

Hauptakzente gegeben sind und jene starke rhythmische Bewegung den Beschauer unmittelbar ergreift, die in der Umsetzung in das Riesenformat nicht immer die gleiche Überzeugungskraft bewahrt. In diesen Farbenstudien wird es deutlicher als in den Gemälden, die nach ihnen entstanden, was es gewesen, das Delacroix immer wieder zu der Darstellung leidenschaftlich bewegter Vorgänge trieb. Es war die Leidenschaft des Pinselstrichs selbst und die innere Bewegtheit farbiger Kompositionen, in denen Delacroix' malerisches Temperament Erfüllung fand, und es erscheint fast wie ein Zugeständnis an jenen Geschmack seiner Zeit, der sich in den literarischen Formen der Romantik äußerte, wenn schließlich Löwenkämpfe und historische Allegorien aus den scheinbar wüsten Strichen einer ersten malerischen Bildanlage sich formten. Delacroix hat die Werke alter Meister und unter ihnen vor allem die Bilder des Rubens, indem er sie frei kopierte, um ihren wesentlichen malerischen Gehalt befragt, aber er hat, wenn es darum ging, ein Bild seiner eigenen Erfindung bis zum letzten durchzuformen, nicht da haltmachen zu dürfen gemeint, wo er die Interpretation fremder Meisterwerke für sich selbst beendet fand. Sieht man in dem großen Saale des Louvre jetzt die Reihe der Riesenleinwände, die Delacroix bewältig hat, den Tod des Sardanapal und den Sultan von Marokko, die Schlacht von Taillebourg, die Gerechtigkeit des Trajan, den Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel, so bewundert man wohl die gesammelte Energie solcher Leistungen, wie sie zum letzten Male in der Geschichte der Kunst vollbracht wurden, aber man gelangt zu dieser Bewunderung nicht ohne einige Bemühung, man muß nahe herantreten an die Bilder, um die Meisterschaft des Pinselstrichs zu erkennen, die in der Gesamterscheinung beinahe



EUGÈNE DELACROIX, TIGER, DAS BEIN LECKEND

PARIS, SAMMLUNG W. ESMOND



EUGÈNE DELACROIX, BILDNISZEICHNUNG. 1833

PARIS, SAMMLUNG GUÉRIN

bewältigt. Man kann die Köstlichkeiten der mit großartig freien Pinselzügen gestalteten Stilleben genießen, die am unteren Rande der Riesenleinwand dem Auge nahe genug sind, aber wenn man hier an Rubens denken mag, so fehlt doch jene letzte selbstverständliche Sicherheit, die den alten Meister befähigte, den im kleinen Format der Skizze konzipierten Bildgedanken ohne Verlust in die Dimension des Wandbildes zu übertragen.

Es ist wohl möglich, daß Delacroix selbst diesen Mangel empfunden hat, wenn er in kleinen Wiederholungen oft viele Jahre nach der Vollendung seiner großen Leinwände, gleichsam den malerischen und farbigen Extrakt der Kompositionen zusammenfassend, jene Einheit der bildlichen Gestaltung mühelos erreichte, die ihm selbst als höchstes und letztes Ziel aller Kunst gegolten hat. Vergrößerungen erscheinen auf ihr eigentliches Maß glücklich zurückgeführt, wenn der Meister selbst sie im Format des Entwurfes wiederholte. Man könnte sich nicht vorstellen, daß etwa Courbet sich zu einer ähnlichen Verkleinerung des „Begräbnisses von Ornans“ oder des „Atelier“ hätte veranlaßt sehen mögen, da die Ausmaße dieser Bilder in der ursprünglichen Konzeption bestimmt sind. Hier scheiden sich zwei Zeiten, und es will uns scheinen, als stehe Delacroix noch jenseits der Grenzlinie, an der eben mit dem Werke Courbets, dessen Bedeutung er nicht mehr zu erkennen vermochte, die Kunst unserer Gegenwart entscheidend einsetzt. Nicht um Klassizismus und Romantik ging, wie die Zeitgenossen meinten, der große Kampf des neunzehnten Jahrhunderts, sondern um Historismus und Naturalismus. Auf allen Gebieten des geistigen wie des materiellen Daseins mußte dieser Kampf zum Austrag gebracht werden, und heute will es uns scheinen, daß

verschwindet, und man muß sich damit abfinden, daß gerade diese Bilder mit der Zeit von ihrer ursprünglichen Wirkung eingebüßt haben, weil das Malmittel, dessen sich dieser Verehrer der Alten bediente, nicht mehr von der handwerklichen Tradition der Vergangenheit bestimmt war.

Es ist nichts schwerer zu verstehen als die zeitliche Abfolge dieser großen Werke, von denen innerhalb weniger Jahre die bedeutendste Reihe entstanden ist. Der Ausgangspunkt ist deutlich, er liegt bei Géricault und genau in dessen „Floß der Medusa“, auf das die Dantebarke noch deutlich hinweist. Schon das „Gemetzel auf Chios“ aber ist ein ganz freier und in vielem genialer Wurf. Der große Sardanapal ist glänzendes Theater, ein prunkvolles Schaustück, dessen malerischen und farbigen Zusammenhalt die Regie nicht mehr ganz

sein endlicher Ausgang nicht zweifelhaft sein konnte.

Kehrt man jetzt im Louvre von den großen Bildern Courbets, die in der Rubens-Galerie eine zeitweilige Unterkunft gefunden haben, in die Delacroix-Ausstellung zurück, so empfindet man wohl: hier ist der letzte große Meister der Vergangenheit. Und man empfindet gerade angesichts jener großen Schöpfungen, die darum unvergleichlich sind, weil kein anderer nach ihm mehr zu so gewaltiger Anstrengung seine Kräfte sammelte, den vergänglichen Teil von Delacroix' Werk. Man versteht das Schicksal des Meisters, gerade wenn man hier jenen leisen Widerstand in sich selbst fühlt, den auch die uneingeschränkte Bewunderung für die malerische Leistung dieses großen Erneuerers der Kunst nicht ganz zu überwinden vermag.

Denn dieser Romantiker, dessen Gesicht scheinbar der Vergangenheit zugewendet, ist zugleich ein Revolutionär und sein wahres Antlitz in die Zukunft gerichtet gewesen. Mit Staunen haben die späteren Theoretiker der Farbenzerlegung in seinen Schriften die Bestätigung ihrer pointillistischen Experimente gefunden. Mit Bewunderung erkennt man in manchem seiner Werke farbige Ordnungen, die erst in den Versuchen der jüngsten Malerei ihre Fortsetzung gefunden haben. Das koloristische Feuerwerk des Sardanapal wandelt sich in ein starkes Leuchten gleichmäßig erhellter Farben, das in späten Bildern die unmittelbare Brücke zu den reifen Schöpfungen Renoirs erkennbar werden läßt. Hier reicht über Courbet hinweg die Wirkung dieses Malers bis in unsere Zeit. Hier erscheint er gegenwärtig, so gegenwärtig wie alle großen Meister der Vergangenheit, deren Kunst nicht vergangen ist, weil ihr unvergängliches Teil sie über die zeitliche Wirkung hinaushebt.

Dieses unvergängliche Teil von Delacroix' Werk hätte vielleicht deutlicher und eindrücklicher gezeigt werden können, wenn die Ausstellung minder vollkommen gewesen wäre. Delacroix ist ein unerhörter Arbeiter gewesen und eine repräsentative Ausstellung seines Werkes kann darum nicht anders als riesenhaft sein. Tausende von gezeichneten Studien sind in der Nachlaßauktion nach dem Willen des Meisters verstreut worden. Hunderte haben in dieser Ausstellung sich wieder zusammengefunden und zeugen gemeinsam mit den Bildern, denen sie als Vorstufe dienten, von dem Arbeitsernst eines Meisters, der auch hierin sich als der Erbe der Alten fühlte und ihr letzter würdiger Nachfolger gewesen ist, da er jene selbstverständliche Arbeitslust besaß, die sich selbst niemals problematisch wird und die Frage nach dem Zweck nicht stellt, weil ihr ein Zweifel an dem Sinn der Kunst nicht aufstieg. Große Aufträge des Staates gaben seinem Schaffen das natürliche Ziel, das der Arbeit derer, die nach ihm kamen, nur zu sehr gebrechen sollte. So sind die bedeutenden Schöpfungen des Meisters Eigentum seines Vaterlandes geblieben, und der Louvre, der selbst nicht wenige von ihnen besitzt, konnte nicht wohl umhin, sie zum Rückgrat seiner Ausstellung zu machen. Den großen Saal, den er sonst mit Ingres und mit Courbet zu teilen hat, füllt Delacroix nun allein mit seinem Werke, und er füllt ihn zugleich mit einem Glanze, wie er nur selten von den Wänden eines Museums strahlt.

Man hätte Delacroix intimer, und wenn man es so nennen will, moderner, aber man hätte ihn trotz allem nicht großartiger zeigen können, als es in dieser imposanten Ausstellung geschehen ist. Die Romantik, von der im Gedenkjahre der Hernani so viel geredet wird, vermag man nicht wiederzuerwecken. Selbst die Werke des genialischen Literaten, der Victor Hugo gewesen, wird man niemals mehr mit echtem Leben erfüllen können, weil sie immer nur ein Scheinleben, als die Zwitterwesen zweier Zeitalter, geführt haben. Viel weniger noch wird es gelingen, die Werke der einstmals über alles Maß gefeierten Maler der romantischen Schule unserer Gegenwart nahe zu bringen. Delacroix ragt wie ein Riese über sie empor, und es war fast ein Unrecht, das Jubiläum der Romantik mit der Ausstellung dieses echten und großen Künstlers zu begehen, dessen Werk auch durch den unerläßlichen Tribut, den er seiner Zeit entrichten mußte, kaum verkleinert wird, der sich nicht wie andere mit der kleinen Maskerade einer großen Vergangenheit begnügte, sondern der wohl ein letzter Nachkomme des für immer versunkenen heroischen Zeitalters der Kunst und doch zugleich ein Vorläufer der Wiedergeburt der Malerei im Zeichen des Impressionismus gewesen ist, und der, wenn er trotz allem ein Romantiker genannt werden muß, in seinen reinsten Schöpfungen doch nach seinem eigenen Ausspruch wie ein Klassiker der Malerei und wie einer ihrer großen Meister unabhängig vom Laufe der Zeiten erscheint.



STRANDBAD WANNSEE, RESTAURANT MIT UMGANG

DAS NEUE STRANDBAD WANNSEE

VON

WOLFGANG HERRMANN

Das Berlin von heute hat viele Berliner städtebaulichen Sünden des neunzehnten Jahrhunderts wieder gut zu machen. Durch weitgehende Gedankenlosigkeit, durch eine Städtebaupolitik, die skrupellose Bodenspekulation nicht nur unterstützte, sondern eigentlich erst ins Leben rief, ist es im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts dahin gekommen, daß Berlin, obwohl räumlich in keiner Weise beengt, heute aus einer Ansammlung von vier- und fünfstöckigen Mietshäusern besteht. Und in der Statistik Berlins ist es zu einer Zahl gekommen, die jedem Berliner geläufig sein sollte: achtundsiebzig Personen wohnen durchschnittlich in einem Hause! In der Festungsstadt Paris ist die Siedlungsstärke „nur“ achtunddreißig, in der Wolkenkratzerstadt New York sogar nur zwanzig und in London beträgt sie nicht mehr als acht! Berlin steht in dieser Beziehung an der Spitze aller europäischen und amerikanischen Städte. Viel kann an diesen Zuständen unter den heutigen Verhältnissen nicht mehr geändert werden. Wir müssen uns damit abfinden, daß der weitaus größte Teil der Berliner Bevölkerung auch in den nächsten Jahrzehnten in Mietshäusern zusammengepfercht wird wohnen müssen.

Dagegen ist Berlin aber in seinem Frei- und

Anmerkung der Redaktion: Die Generalverantwortung für die architektonische Gestaltung der Bauten hat Stadtbaurat M. Wager, Mitarbeiter sind die Architekten Ermisch, Lampel, Straßmann und Förster.

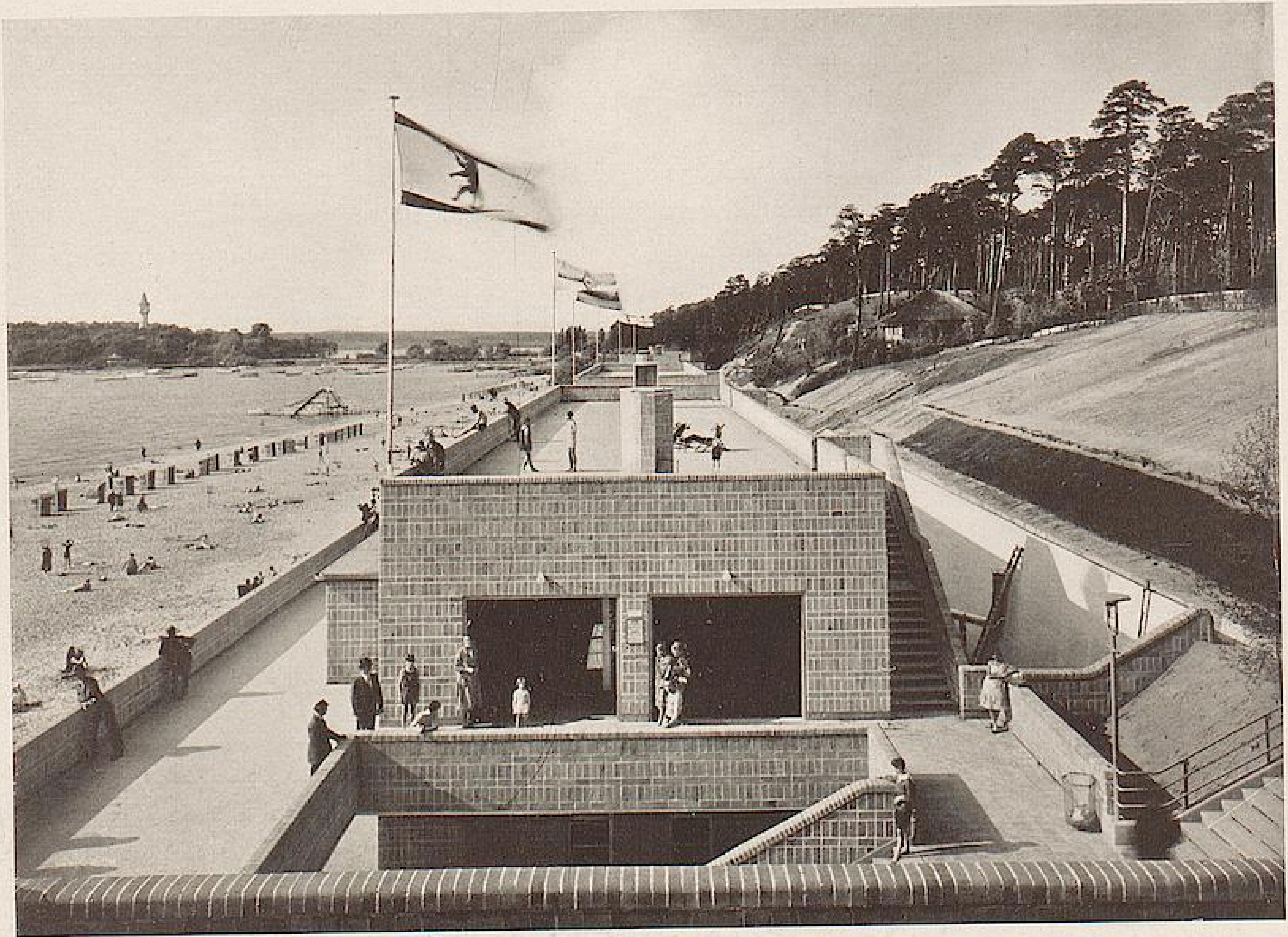
Wasserflächenreichtum gegenüber anderen Weltstädten ungeheuer begünstigt. Es kommen auf den Kopf der Bevölkerung in Berlin fast fünfzig Quadratmeter Freifläche, in Paris sechzehn, in London nur acht! (Wobei aber zu bedenken ist, daß das weitaus größere Übel die Siedlungsdichte ist.) In den letzten zwanzig Jahren ist auch in Berlin viel Raubbau mit diesen Freiflächen getrieben worden, aber noch immer ist der Reichtum groß und von hier aus kann manches wieder gut gemacht werden. Wird auch die einzelne Wohnung stets in diesem „steinernen Meer" eingebettet sein, zur Erholung außerhalb der Häuser und Straßen können den Berlinern große Freiflächen zur Verfügung gestellt werden. Und es ist erfreulich festzustellen, daß die Stadtverwaltung diese Möglichkeit gerade in den letzten Jahren, in denen eine gesunde Siedlungstätigkeit unmöglich war, erfaßt und ausgenutzt hat.

So ist vor allem draußen am Wannsee eine Badeanlage entstanden, die einem großen Teil der Berliner Bevölkerung Erholungsmöglichkeit bietet. In der heißen Zeit besuchten das Strandbad Wannsee Sonntags fast fünfzigtausend Menschen. Da die heutige Anlage weniger als ein Drittel der geplanten ausmacht, so kann man mit einer zukünftigen Benutzung von hundertfünfzig- bis zweihunderttausend Menschen rechnen.

Vor ungefähr zwanzig Jahren wurde das Freibad von einigen „Pionieren des Badens" an der landschaftlich schönsten Stelle des Wannsees gegründet, und es hat sich trotz vieler amtlicher Schwierigkeiten durchzusetzen verstanden. Heute unterstützt die Stadt diese wirklich vom Volk eingeleitete Bewegung. Statt der sandigen Waldwege ist eine geteerte Anfahrtstraße, im märkischen Kiefernwald sind Rasenplätze, Promenaden, Ruhebänke angelegt worden. Dann aber wurden neuerdings die unsauberen Umkleidezelte und Bretterbuden entfernt und der Strand verbreitert, um Raum für eine Badeanlage zu schaffen, die in Anordnung und Ausmaß mit einem Seebade konkurrieren kann. Trotz der Großzügigkeit des Planes ist aber jede



STRANDBAD WANNSEE, BLICK VOM WASSER



STRANDBAD WANNSEE, TERRASSE DER AUSKLEIDEHALLEN

unzweckmäßige Aufdringlichkeit der Architektur geschickt vermieden — die niedrigen Bauten mit ihren vorgelagerten Terrassen schmiegen sich der Linie des Waldhügels gut an. Alles ist darauf angelegt, den Massen möglichst viel Raum zu bieten und sie übersichtlich zu verteilen. Es sind zu diesem Zweck eine Reihe von zweistöckigen Einzelgebäuden errichtet, untereinander durch eine bedeckte Terrasse im Erdgeschoß und eine freie Terrasse darüber vor dem ersten Geschoß verbunden. Die Dächer der Umkleideräume bieten Platz zum Sonnenbaden. Die Verbindung vom höhergelegenen Wald zum Strand vermitteln zwischen den einzelnen Gebäuden herabführende Treppenanlagen, die, wie alle anderen Treppen, nicht über die Front der Gebäude hinausgreifen. Dadurch sind Schmutzwinkel und Verkleinerung des Strandes vermieden. Die Anlage schließt heute das Restaurant ab, so weit zurückgebaut, daß das große Rund des davorliegenden Restaurantfreiplatzes wiederum nichts vom Strand fortnimmt. Das Rund bilden die genannten bis hierher fortgeführten Terrassen, die so die Umkleidehäuser mit dem Wald und den auf der anderen Seite des Restaurants geplanten weiteren Häusern verbinden, ohne daß die Badenden das Restaurant selbst berühren. Nach dem Projekt wird hier ungefähr die Mitte der ganzen Anlage sein, hier auch der Eingang. Ausgebaut wird das Bad ungefähr von Schwanenwerder bis hin zu dem „Seebad" reichen. Im einzelnen ist die Architektur sehr solide: Ein durch gelbe Klinkern geschlossenes Stahl- und Betongerüst, das stets sauber aussehen wird (weswegen man wohl auch allgemein immer mehr vom Putzbau abkommen wird). Ebenso sauber, luftig und praktisch sind die Umkleideräume selbst eingerichtet.

Nicht weniger bedeutungsvoll ist für Berlin die Herstellung großer Freiflächen. Auch hier hat die Stadt in den letzten Jahren Wesentliches geleistet. An zwei Stellen — in der Wuhlheide hinter Rummelsburg und in den Rehbergen bei Reinickendorf — sind große Volksparkanlagen entstanden. In der Wuhlheide ist ein durch die Gase der benachbarten Industrie gefährdetes Gelände gerettet

worden, in den Rehbergen buchstäblich aus einer Sandwüste ein Park entstanden. Während noch der schöne Treptower Park ganz im Stil der englischen Gärten gehalten ist, macht hier zwar auch der Naturpark den bestimmenden Gesamteindruck aus, aber die neue Einstellung des Menschen zur Natur findet trotzdem seinen deutlichen Ausdruck. Man nimmt sie nicht mehr passiv hin, sondern faßt sie weitgehend zweckmäßig auf, sucht auch hier nach aktiver Betätigung. Inmitten der landschaftlich schönen Partien wurden Wettkampfplätze, Tanzbühnen, Rodelbahnen, Planschwiesen, ein Luft- und Sonnenbad, Hängemattenhain, Blumen-, Heide- und Obstgärten, eine Viehkoppel und Ackerland (zur Anschauung für die Großstadtkinder) angelegt. Weite der allgemeinen Benutzung, freigegebene Rasenflächen und teilweise alter Baumbestand lassen vergessen, daß man sich inmitten der Steinwüste Berlin befindet.

So stellen das Strandbad Wannsee, die Wuhlheide und die Rehberge einige der erfreulichsten Leistungen des Berliner Städtebaues der letzten Jahre dar.



STRANDBAD WANNSEE, AUFGANG ZU DEN TERRASSEN



STRANDBAD WANNSEE, WANDELHALLE

NEUES BAUEN IN DER WELT

VON

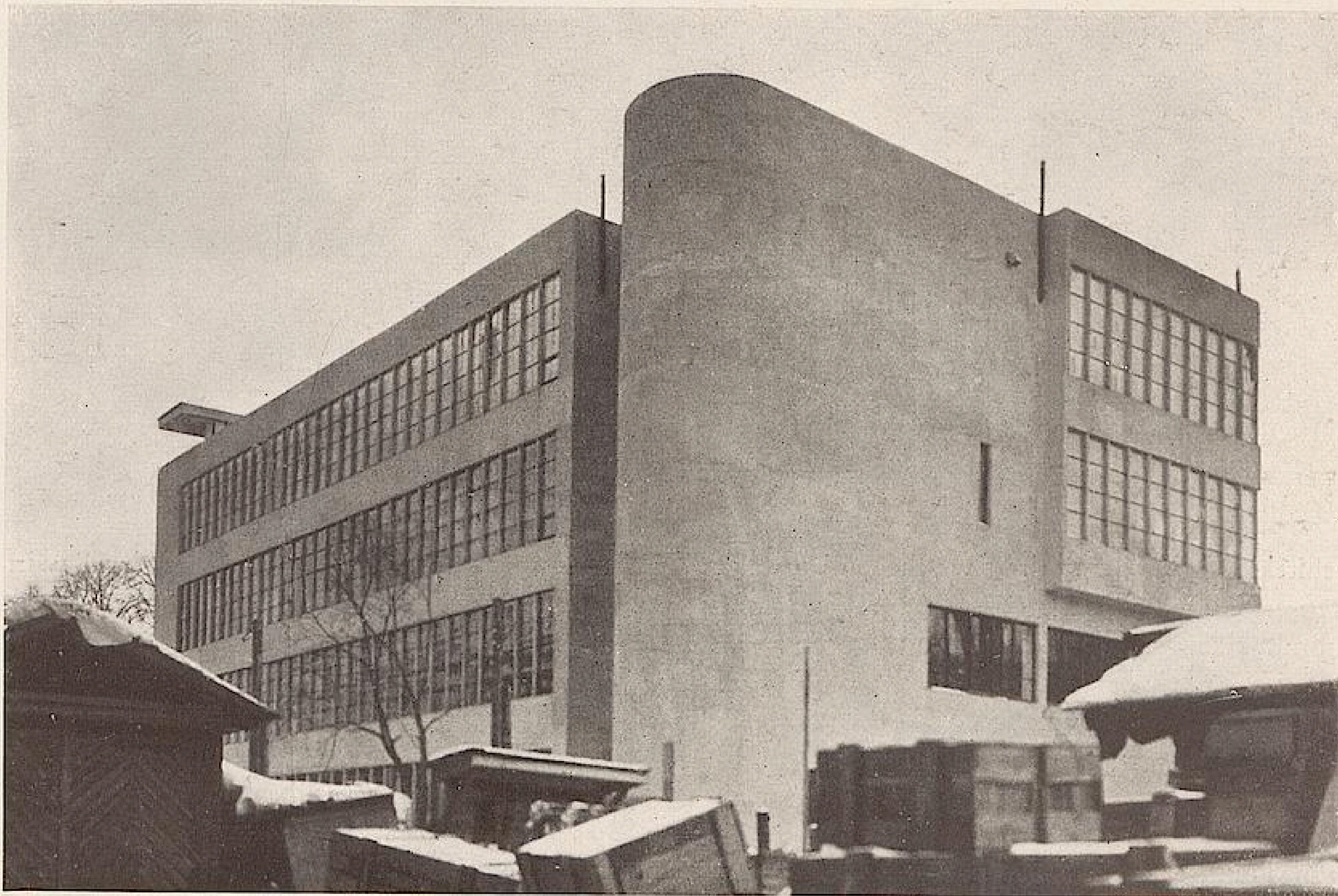
WALTER CURT BEHRENDT

Dieses ist der Titel einer neu erscheinenden Sammlung von Veröffentlichungen über moderne Baukunst*: Neues Bauen in der Welt, bedingt durch die grundstürzenden Umbildungen der Wirtschaft, der Gesellschaft, des Staates, ursächlich und darum auch zeitlich aufs engste damit verknüpft und in seinen Anfängen wie diese zurückreichend bis ins frühe neunzehnte Jahrhundert. Seit die Maschinen ihr Wesen treiben, ist das Gefühl für die Notwendigkeit dieser Umbildungen, ist der Instinkt für die damit aufgeworfenen Probleme lebendig, ohne daß sie auf irgendeinem der genannten Gebiete gleich auch richtig gesehen und formuliert werden konnten. Immer wieder sind es die Künstler, die mit der Wachheit ihres Instinkts, mit der Zukunftswitterung ihrer Ideen der nur langsam und ganz allmählich sich vollziehenden Bewußtwerdung vorauseilen. Eine gerade Linie führt von den künstlerischen Ideen der Bewegung, über deren Wirken die in Rede stehende Sammlung in Wort und Bild berichtet, zurück auf Schinkel, der ihre Probleme bereits gekannt und in den Grenzen seiner Zeit auch praktisch zu lösen versucht hat. Es ist die Linie des produktiven Bauens, die abseits der von der offiziellen Baukunst inspirierten Werke verläuft und im Gegensatz zu der

* Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

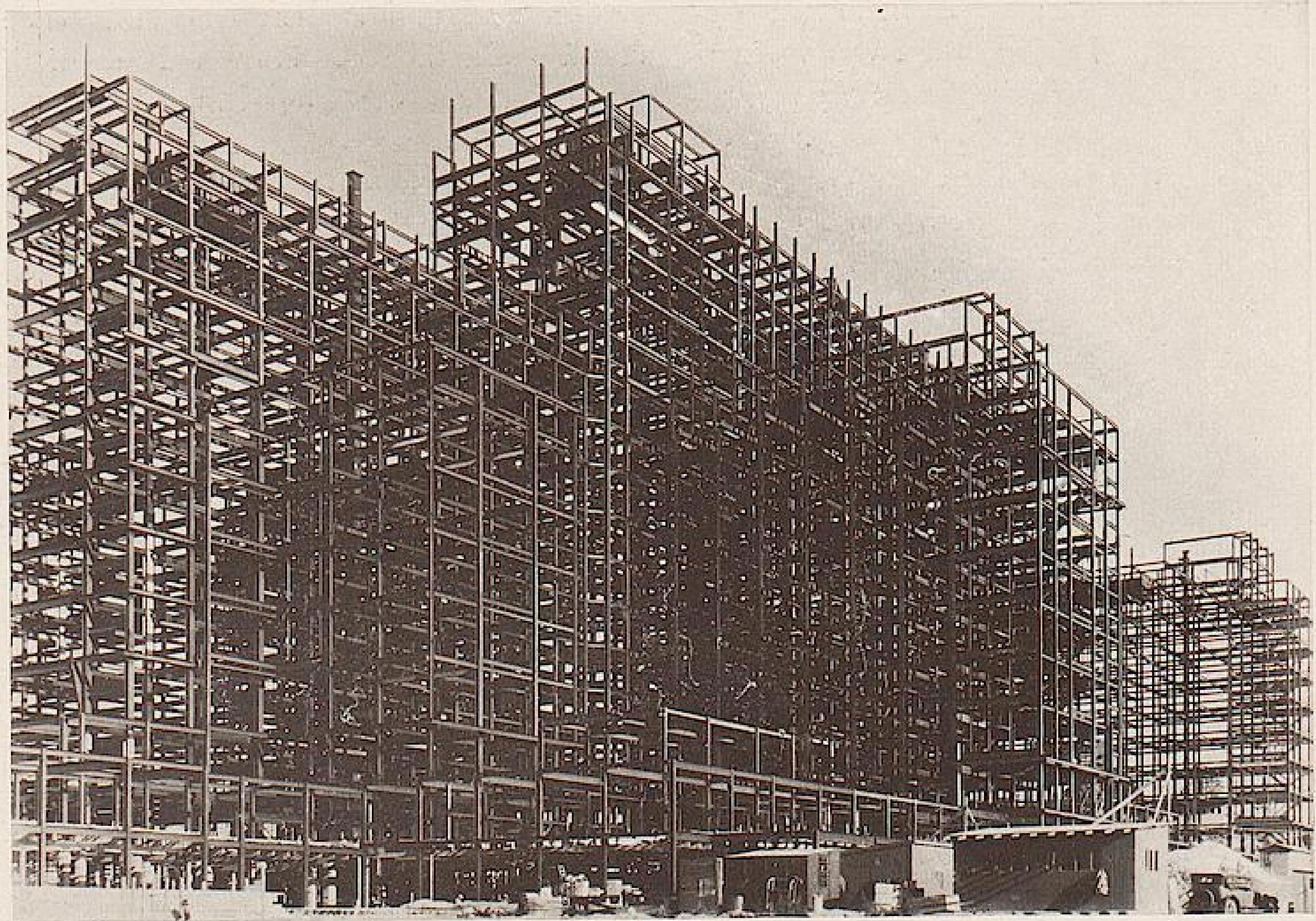
verbildeten, der Wirklichkeit entfremdeten Gelehrtenarchitektur der Akademien die werkmeisterlichen Traditionen des organischen Gestaltens fortsetzt. Und die Geschichte dieser Bewegung, die nun schon eine Spanne von mehr als hundert Jahren umschließt, ist reich an schöpferischen Ideen, an produktiven Führerfiguren, an mutigen Vorstößen und gewagten Versuchen so gut wie an heroischen Niederlagen und entmutigenden Rückschlägen.

Die Bewegung ist international, wie die gesellschaftliche Krisis, aus der sie hervorgegangen ist, und befindet sich auf allen Fronten in breitem Vormarsch. Die vorliegenden Bände erstatten ausführlichen und gut orientierenden Bericht über die gegenwärtige Lage auf ihren Schauplätzen in Rußland, Frankreich und Amerika. Der Band über Rußland, den El Lissitzky bearbeitet hat, bringt nur wenige ausgeführte Beispiele: ein paar Fabrikgebäude und Geschäftshäuser der Sowjetbürokratie, ihrer Wirtschaftszentralen, Konsumgenossenschaften und wissenschaftlichen Institute, Bauwerke, die unter vorwiegender Verwendung von Beton und Glas ausgeführt sind und zumeist eine auffallende Härte und Ungelenkheit der Form aufweisen, die zum guten Teil aus der Ungeschultheit des Bauhandwerks und aus der unbeholfenen Handhabung der neuen Techniken und Materialien herrühren mag. Da die wirtschaftliche Lage des Landes zur Zeit eine praktische Bautätigkeit größeren Umfangs verbietet, muß sich die Publikation im übrigen mit der Wiedergabe von Entwürfen begnügen. Sie behandeln eine Reihe von Bauaufgaben, die aus



MOSKAU, WISSENSCHAFTLICHES INSTITUT. ARCHITEKTEN: NIKOLAJEW UND FISSENKO
AUS: „NEUES BAUEN IN DER WELT", BD. I. RUSSLAND VON EL LISSITZKY

den soziologischen Problemen der neuen „klassenlosen" Gesellschaft herausgewachsen sind oder, soweit es sich um die alten Themen handelt, in ihrem programmatischen Teil doch durch die neue Ideologie grundlegend revidiert worden sind. Es handelt sich um Projekte für Wohngebäude kollektiven Charakters (Wohnhauskommunen, Ledigenheime), um Schulbauten und Erziehungsanstalten, um Klubhäuser für Arbeiter, Anstalten für Sport und Körperkultur und Planungen für Siedlungen und Stadtanlagen. In allen diesen Entwürfen hält sich die junge Schule der russischen



LOS ANGELES, BEZIRKSKRANKENHAUS, EISENGERIPPE

AUS: „NEUES BAUEN IN DER WELT", BD. 2. AMERIKA VON RICHARD E. NEUTRA

Architekten im Rahmen ihrer westlichen Vorbilder, deren neue Ideen mit Enthusiasmus aufgenommen und mit einem kühnen Radikalismus durchgeführt sind, ohne daß sie in künstlerischem Sinne erweitert oder vertieft erscheinen. Die westlichen Vorbilder werden vorwiegend in der Form benutzt, wie sie durch Frankreichs Vermittlung überliefert ist.

In Frankreich sind die neuen Bauideen, wie der von Roger Ginzburger bearbeitete Band überzeugend nachweist, aufs engste mit der großen Tradition der französischen Ingenieurbaukunst verknüpft, und den Ingenieuren verdankt das neue Bauen hierzulande in der Stellung seiner Probleme und in ihrer Behandlung die stärksten und unmittelbarsten Anregungen. Der Herausgeber belegt diese Auffassung durch eine Reihe schlagender Zitate aus der Feder führender Ingenieure des neunzehnten Jahrhunderts und gibt durch eine Fülle von vorzüglich ausgewählten Beispielen ihrer Werke willkommene Gelegenheit zu anschaulicher Nachprüfung. Die Kühnheit ihrer Ideen, die Klarheit und Leichtigkeit ihrer Konstruktionen, die knappe Eleganz ihrer Formen, die Sicherheit ihrer Technik und der rationelle Geist in der Bewirtschaftung der neuen Baustoffe Eisen und Beton ist verblüffend und wird von keinem anderen Lande erreicht. Die schöpferische Formkraft dieses Volkes, ihre traditionelle Kultur des Auges hat auch die Werke seiner Ingenieure befruchtet und erweist sich lebendig in dem Frühwerk des Eiffelturms (1889) so gut wie in den letzten und bisher unübertroffenen Leistungen dieser Kunst, dem Pont transbordeur in Marseille und Freysinets Luftschiffhalle in Orly bei Paris. Von der Ingenieurbaukunst hat auch Corbusier seinen Ausgang genommen, und der aufrüttelnde und aufklärerische Rationalismus seiner Ideen hat nicht minder wie die künstlerische Haltung seiner Form einen starken Einfluß auf die junge französische Architektenschule gewonnen, die, wie die Abbildungen ihrer Werke zeigen, ihrem bewunderten Vorbild an künstlerischer Qualität nicht überall gleichkommt. Denn wenn Corbusier auch seinem Werke durch die Wirkung seiner Tendenz nach der formalen wie nach der konstruktiven Seite Abbruch tut, wenn er sich durch Überbetonung und Übertreibung in vielen Fällen künstlerisch schädigt: er bleibt in

alledem doch ein Künstler, und daraus gewinnt sein Werk die führende Stellung, die ihm in der Entwicklung der modernen Bewegung zugefallen ist.

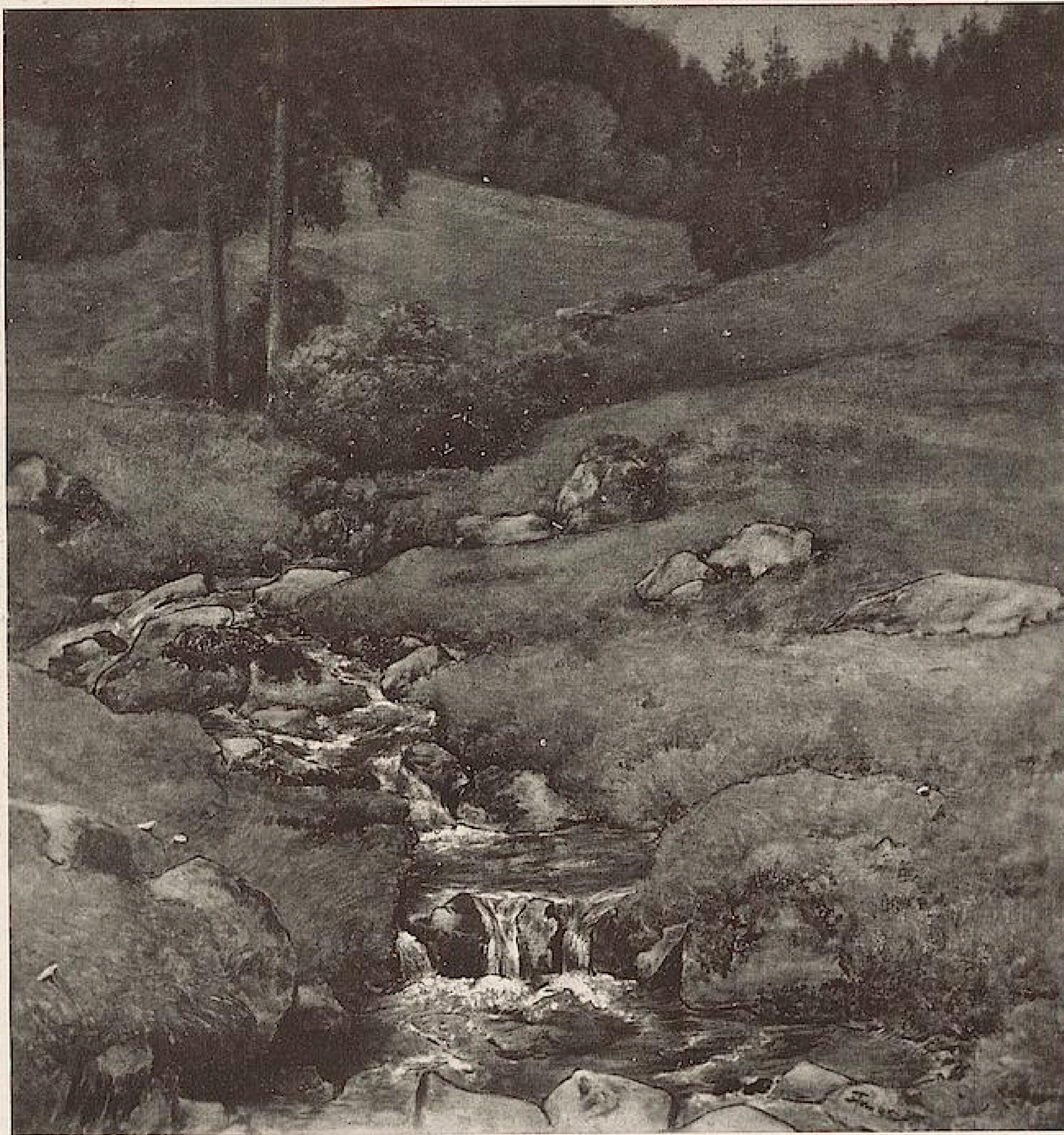
Der dritte der bisher erschienenen Bände, den der amerikanische Architekt und Publizist Richard E. Neutra bearbeitet hat, gibt auf breiterer Basis einen Ausschnitt aus der umfassenden praktischen Bautätigkeit Amerikas. Einen Ausschnitt, der von den kühnen städtebaulichen Planungen der Kommunen — ihre großartigen parkähnlichen Anlagen für Sport und Erholung überbieten jeden gewohnten europäischen Maßstab — über die gigantischen Bauunternehmungen der Industrie und des Großhandels bis in die private Sphäre, bis zum Wohnungsbau reicht. Der Herausgeber legt die starken wirtschaftlichen Kräfte bloß, die diese ausgedehnte Bautätigkeit tragen, die sie fördern und gelegentlich mit nachhaltigem Einfluß auch hemmen und einengen (Zonenordnung). Er zeigt die fortgeschrittene technisch-konstruktive Entwicklung dieses zivilisatorischen Bauwesens, die gefördert wird durch die vielfältigen und immer verwickelter werdenden Bedürfnisse, denen die amerikanischen Riesenbauten genügen müssen. Er schildert die geistigen Strömungen in der amerikanischen Architektur, die in den Großstädten des Ostens noch ganz im Banne der akademischen Überlieferung und unter dem Einfluß der Pariser École des Beaux Arts steht (an der das Hauptkontingent der ausländischen Besucher noch immer von amerikanischen Architekten gestellt wird), die dagegen in der Mitte und im Westen des Landes den ursprünglichen Traditionen organischer Baugestaltung folgt. Er würdigt die Stellung und Bedeutung Louis Sullivans, der 1884 in Chicago mit dem Monadnockbuilding den ersten modernen Wolkenkratzer errichtet und mit seiner praktischen wie schriftstellerischen Arbeit zum Führer und Begründer einer künstlerischen Bewegung geworden ist, die im Sinne jener Traditionen die Probleme des neuen Bauens aufgenommen und betrieben hat. Ein unmittelbarer Schüler Sullivans ist Frank Lloyd Wright, und in seinem Werk, in seinen formvollendeten, bodenwüchsigen und naturverbundenen Landhäusern vor allem, haben die neuen Ideen dieser internationalen Bewegung bisher ihre reifste und künstlerisch vollkommenste Gestaltung gefunden.



REIMS, MARKTHALLE. ARCHITEKT: MAIGROT; AUSFÜHRUNG: FREYSINET-LIMOUSIN
AUS: „NEUES BAUEN IN DER WELT", BD. 3. FRANKREICH VON ROGER GINSBURGER

Es ist die Stärke dieser Bewegung — die drei

Bände dieser verdienstvollen, von Dr. J. Gantner herausgegebenen Sammlung, die über den gegenwärtigen Stand ihrer Leistungen berichtet, beweisen es aufs neue —, daß sie in den tiefsten treibenden Kräften des modernen Lebens wurzelt. Ihre Geschichte ist, um mit einem ihrer frühesten und entschlossensten Führer, mit van de Velde zu reden, „die Geschichte einer sittlichen und ästhetischen Erhebung, die sich auf das Neue stützt". Mögen ihre bisherigen Werke gelegentlich noch roh und unfertig erscheinen, mögen sie ästhetisch betrachtet nur als vorläufige Resultate zu werten sein, auch dann noch bewahren sie eine schätzenswerte Überlegenheit durch den neuen geistigen Gehalt, der in ihnen emportreibt. Daß die Form, die stets den Geist des Stoffes bildet, dabei vorläufig noch zu kurz kommt, ist nicht zu bestreiten. Ähnliches ist im siebzehnten Jahrhundert für die Kunst der protestantischen Länder beobachtet worden: und wie heute lag auch damals, wie einer ihrer gründlichsten Kenner festgestellt hat, der Grund dafür nicht in äußeren Ursachen, sondern in der ganzen Geistesverfassung, die mehr auf ethische und pädagogische Aufgaben gerichtet war als auf Probleme des Phantasielebens. Die Kunst war damals arm, und sie ist es auch heute, weil die Zielsetzungen des geistigen Lebens einer reicheren künstlerischen Entwicklung nicht günstig sind. In den neuen Zielsetzungen des geistigen Lebens, von denen unsere Zeit erfüllt ist, wurzelt die internationale Bewegung des neuen Bauens. Das gibt ihr ihre verjüngende Kraft. Sie ist eine sittlich fordernde und soziologisch bildende Bewegung, und darum gehört ihr die Zukunft.



HANS THOMA, MOTIV AUS DEM SCHWARZWALD

SAMMLUNG MAX BÖHM, BERLIN. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE. MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART



MAX LIEBERMANN, BAUERNHOF IN BARBIZON. 1874

SAMMLUNG MAX BÖHM, BERLIN. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE



WILHELM TRÜBNER, KARTOFFELACKER IN WESSLING. 1876

SAMMLUNG MAX BÖHM, BERLIN. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE. MIT ERLAUBNIS DES HERRN DR. JÖRG TRÜBNER, BERLIN

DIE SAMMLUNG MAX BÖHM

Die Ausstellung dieser Sammlung in der Akademie war lehrreich. Sie enthält deutsche Bilder der vorigen Malergeneration; man glaubte sich zurückversetzt in eine der Ausstellungen der Berliner Secession vor 1910. Dieses waren damals die führenden deutschen Künstler: Leibl und Liebermann, Corinth und Slevogt, Thoma, Trübner und Schuch. Wie hat ihre Kunst sich gehalten, wie wirkt sie heute? Sie hat sich im wesentlichen gut gehalten. Es ist, zum Beispiel, nicht zu hoffen, daß die Maler, die heute die Ausstellungen beherrschen, nach fünfundzwanzig Jahren, so um 1950 herum, einen solchen Eindruck von galeriemäßiger Reife machen werden. Wobei noch in Rechnung zu stellen ist, daß hier keineswegs in allen Fällen so gut wie möglich gewählt worden ist. Die Sammlung besitzt von Corinth drei Bilder, von Leibl vier, von Liebermann achtzehn, von Schuch sieben, von Slevogt drei, von Thoma acht und von Trübner dreiundzwanzig. Unter diesen sechsundsechzig Bildern, zu denen noch Werke von Böcklin, Feuerbach, Hodler, Leistikow, Menzel, Sperl, Spitzweg, Uhde, Zügel u. a. kommen, geben nur einige einen Begriff von dem Höchsten, dessen diese Talente fähig gewesen sind. Die Ausstellung erteilte wieder einmal jene Lehre, die so nahe liegt und doch immer auf die leichte Achsel genommen wird: daß der Künstlername verhältnismäßig wenig bedeutet, daß es immer auf das einzelne Werk und auf seine Qualität ankommt. Trotz dieser Einschränkung, die das Auge machte und die das Interesse temperierte, läßt sich von einem Gesamtstil dieser Malerei sprechen, von einer Stimmung, in der zugleich Historisches und Lebendiges ist. Es fragt sich, wie weit die Erinnerung an schöne Kunsterlebnisse verklärend hineinspielte und das Urteil bestochen hat. Selbst wenn dieses aber in Rechnung gestellt wird, dürfen wir sagen: wir haben uns und die, die uns glaubten, nicht betrogen. Es waren Bilder von Trübner da, die ihn von neuem als einen bedeutenden Maler erwiesen, und andere, die geradezu langweilten. Und mit anderen Künstlern erging es einem ebenso. Das wird immer so sein; kein Talent hat nur Gutes gemacht. Man muß sich an das Beste halten. Das Beste in der Sammlung Böhm aber stammt unzweifelhaft von modernen Meistern. Darum brachte die Ausstellung wohl in Einzelheiten manche Korrektur; grundsätzlich aber brachte sie eine Bestätigung.

K. Sch.

ZUR FRAGE DES EXPERTISENWESENS

Leopold Dußler veröffentlicht im Augustheft des „Kunstwart" einen beachtenswerten Beitrag, dem wir die folgenden Sätze entnehmen:

„Das Thema des Gutachtenwesens ist in den letzten Jahren wiederholt in Zeitschriften und in der Presse erörtert worden, wohl am scharfsinnigsten von einem so gründlichen und erfahrenen Gemäldekenner wie Hans Wendland*, aber seither ist methodisch an dem zweifelhaften Betrieb der Zettelschreiberei wenig geändert worden, ja es bestärkt sich in Fachkreisen die Meinung, daß heute dreister und unverfrorener denn je die leichtfertige Autorenbestimmung seitens eines Expertenringes sich breit zu machen wagt. —

Der Historiker dürfte sich doch der Einsicht nicht verschließen, daß der reale Bereich des kunstgeschichtlichen Ablaufs ein weit umfassenderer gewesen ist, als gemeinhin dem Publikum bekannt ist, daß also der kleinen Schar von Meisternamen eine weit größere Zahl Anonymer zu allen Zeiten gegenübergestanden hat. Allein dadurch könnte der heutigen widerlichen Mache, das Kunstwerk und seinen Autor börsenmäßig als „Kurs" zu notieren, gesteuert werden. Wie sehr diese Forderung in der Praxis fast durchweg ignoriert wird und an deren Stelle eine leichtfertige Bereitwilligkeit der Experten tritt, mit Namen aufzuwarten, die einer gründlicheren Nachprüfung nicht standhalten, dafür könnten zahllose Nachweise erbracht werden. —

So soll der nicht zu leugnende Tatbestand rein neutral gestreift werden, daß eine Reihe namhafter Experten ihre Gutachten von dem Grad prozentualer Beteiligung an dem betreffenden Kunstwerk, das sie aus der Taufe heben, abhängig machen, daß einige unter ihnen sich vertraglich mit Firmen festgelegt haben und in festem Solde stehen, und wiederum mehrere einen Ring unter sich bilden, um die Werke eines bestimmten Meisters nur nach vorheriger gegenseitiger Vereinbarung anzuerkennen bzw. abzulehnen. Da es sich in solchen Fällen immer um einen numerisch sehr kleinen Kreis von Gutachten handelt und diese — dank ihrer Willfährigkeit — allein gebieterisch über das kommerzielle Feld verfügen, so wird mit einer geradezu automatischen Sicherheit die wissenschaftlich anderslautende Meinung mit dem Knüppel behandelt, bis sie gewaltsam erstickt ist. —

Unsere Kritik galt im wesentlichen der unwissenschaftlichen Art der Bilderbestimmung, als deren vielfache Ursache, roh gesprochen, ein kapitalistisches Moment zu erblicken ist. An sich wäre diese Wirtschaft belanglos, soweit nicht die Kunstwissenschaft und ihre Jünger selbst davon betroffen werden. Mit dem wachsenden Unwesen dieser Bestimmungen wird aber allmählich das Gesamtbild einer Künstlerpersönlichkeit derart vage und farblos, daß die Vergewaltigung einer historischen Erscheinung und ihres Wertes zur Gefahr wird, andererseits aber drohen auch die Vertreter unserer Disziplin, sofern sie zugleich Lehrer der akademischen Jugend sind, Fälscher der Wahrheit zu werden, falls sie solchen Praktiken Gefolgschaft leisten."

* Anmerkung der Redaktion: Siehe „Kunst und Künstler" XXVIII, Heft V.

DIE AUSSTELLUNG CHINESISCHER UND JAPANISCHER MALEREI IM MÜNCHENER VÖLKERKUNDEMUSEUM

Haben die ostasiatischen Ausstellungen der letzten Jahrzehnte die Malerei zurücktreten lassen hinter der Plastik und Gerätekunst, so ist gerade die Malerei das einzige Thema der Münchener Darbietung. Sie erwirbt sich damit das Verdienst, die größte, kennzeichnendste, die schlechthin unvergleichliche künstlerische Äußerung des fernen Ostens zum ersten Male in die rechte Mitte zu rücken. Die Ausstellung, gegliedert in einen chinesischen und japanischen Teil, zählt nicht viel mehr als hundert Bilder, gibt aber durch sorgfältige Auswahl und überlegte Reihung einen ungefähren Überblick über neun Jahrhunderte. Jedoch ist es weniger ihre Absicht, mit der Geschichte der östlichen Malerei bekannt zu machen — ein auch bei reichstem Bildmaterial unmögliches Beginnen — als durch die Darbietung bedeutender Werke verschiedener Zeiten Sinn und Auge zu öffnen für die besondere Qualität dieser Kunst. Gelungen ist das bei dem chinesischen Teil, wo dank dem Entgegenkommen öffentlicher und privater Sammlungen (unter den ausländischen vor allem das Musée Guimet, Paris, Eumorfopoulos, Yamanaka, London, del Drago, New York) erlesene Stücke die einzelnen Epochen belegen. Minder gelungen ist der japanische Saal: hier fehlt es an einer genügenden Zahl von relevanten, voll repräsentierenden Beispielen, obwohl es manch schönes, frühes und spätes Bild zu bewundern gibt. Die Sonderung der Kunst beider Völker macht den Unterschied von deren Grundartung und Grundhaltung in markanter Weise deutlich: dem Chinesisch-Seelenhaften steht das Japanisch-Geisthafte gegenüber, der gefühlten Sicherheit dort die bewußte hier, der Tiefe der Empfindung der Glanz des Artistischen. — Den schönen Ausstellungen, die München in diesem Sommer vielerorts festlich ausbreitet, gibt die Darbietung des Völkerkundemuseums eine bedeutsame Ergänzung. So fremdartig diese Bildschau zunächst auch anmuten mag, so zurückhaltend, ja so wenig wirkungsstark sie ist im Vergleich mit jenen prangenden Ausstellungen: sie gerade ist es, die auf Künstler und Kunstempfängliche immer wieder die nachhaltigste Wirkung ausübt. So mag neben den vollsten, den tönendsten Stimmen eine zarte, aber unendlich modulierte sich behaupten mit besonderer Eindringlichkeit.

Emil Preetorius

DIE SAMMLUNG SCHLOSS ROHONCZ

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Man versteht sich in München auf sommerliche Veranstaltungen. Die Kunststadt bewährt ihren Ruf und nutzt ihn aus. Die Ausstellungen nehmen dort einen gefälligen und festlichen Charakter an, werden gern und reichlich besucht. Wie schwerfällig und unwirksam richtet man solche Unternehmungen in Berlin ein, zum Beispiel die Ausstellung Alt-Berlin. Diesmal zeigt München in der Residenz, bequem zugänglich und übersichtlich, kunstgewerbliche Gegenstände aus bayerischen und österreichischen Kirchenschätzen und in der staatlichen Bibliothek mittelalterliche Handschriften. Die Sensation aber in der neuen Pinakothek: die Sammlung „Schloß Rohoncz". Während im letzten Jahrzehnt ununterbrochen gejammert wurde über Ausverkauf und Zerfall des privaten deutschen Kunstbesitzes, bildete sich eine Sammlung, die an Umfang, Bedeutung und Wert alle Sammlungen überragt, die nach 1870 entstanden und zumeist nach 1918 aufgelöst worden sind. Sie füllt, von Dörnhöffer vorzüglich aufgestellt, das obere Stockwerk der Pinakothek. Damit ist das Geheimnis des Schlosses Rohoncz gelüftet, zugleich das Rätsel gelöst, wie der erstarkte und höchst betriebsame deutsche Kunsthandel die schwere Zeit überstehen konnte. Der von Dr. Heinemann-Fleischmann ausgezeichnet redigierte Katalog beschreibt nicht weniger als 429 Gemälde. Außerdem sind Bildwerke und kunstgewerbliche Gegenstände zu sehen.

Die Bildergalerie, verblüffend universell, wie der Traum eines deutschen Museumsleiters, dem die Mittel fehlen, sein Ideal zu verwirklichen. Nicht ein Privatmann mit Liebhabereien und individuellem Geschmack hat gewählt und gesammelt, sondern ein Kunsthistoriker oder doch ein Mann, der sich der Kunsthistorie anvertraut hat. Es sieht so aus, als ob Baron Thyssen eine Mission darin gesehen habe, für die staatliche Kunstpflege einzutreten, der zur Zeit die Hände gebunden sind. Amerikanisch nach Tempo, Ausmaß und den Mitteln, ist die Leistung doch deutsch mit ihrer gründlichen und gelehrten Vielseitigkeit.

Erstaunlich die Gruppe der Altniederländer. Ich nenne die Meister, die mit ausgezeichneten und gut erhaltenen Werken vertreten sind: Roger van der Weyden, Memling, G. David, D. Bouts, Petrus Christus, Joos van Cleve, Jan Provost, Lucas van Leyden, Quentin Massys. Beinahe ebenso glücklich die Reihe der Altdeutschen: Cranach, Baldung, B. Bruyn mit eindrucksvollen Beispielen, und höchst überraschend Altdorfer, der mit zwei Altartafeln, einer kleinen Tafel, Adam und Eva, und einem Frauenporträt vertreten ist. In der Literatur sind diese Werke des Regensburgers nicht bekannt, sie bereichern und erweitern unsere Anschauung, namentlich das Porträt, das kühn und, wie es scheint, richtig als eine Schöpfung von ihm bestimmt worden ist, an Unbefangenheit der Auffassung, Freiheit der Pinselführung und Leuchtkraft des Kolorits nicht seinesgleichen hat.

Dieses Bildnis und das Brustbild einer jungen Frau, das unter dem Namen Juan de Flandes auftritt, prägen sich am tiefsten ein. Das Brustbild, kühl, blau schimmernd, von exotischem Reiz, halb niederländisch, halb spanisch, ist dreist — hoffentlich richtig — dem Hofmaler der Isabella von Kastilien, zugeschrieben. Solche Erwerbungen sind Glücksfälle, die freilich nur den treffen, der das Glück erkennt, Mut und Kraft genug hat, es festzuhalten. Anders die Lage des Sammlers vor den holländischen und vlämischen Bildern aus dem siebzehnten Jahrhundert. Hier kann er warten und zögern. Sehr viel war auf dem Markt. Im großen und ganzen hat sich Baron Thyssen klug entschieden. Fast alle bedeutenden Meister sind vortrefflich vertreten, namentlich Jacob Ruisdael — mit mehreren Flachlandschaften —, Ph. Koning — die Landschaft aus der Sammlung James Simon sieht nach Reinigung wundervoll aus —, Jan Steen, Aart de Gelder und manche andere Maler.

Unter den französischen Gemälden des achtzehnten Jahrhunderts ragen hervor eine figurenreiche Komposition von Watteau, zwei glänzende Werke von Fragonard, die beiden Meisterstücke von J. F. de Troy aus der Huldschinsky-Sammlung und ein Hubert Robert. Verhältnismäßig schwach die Engländer des achtzehnten Jahrhunderts.

Kaum lösbar war die Aufgabe, die sich der Sammler gestellt hat, in Hinsicht auf die italienische Malkunst. In die Freude an vielen Gliedern in der langen Kette mischt sich das Bedauern, daß Baron Thyssen zu spät gekommen ist. Das Beste war vergeben. Immerhin, der Erfolg hartnäckiger Bemühung bleibt imponierend.

Von den Spaniern tritt Greco eindrucksvoll auf, namentlich mit der „unbefleckten Empfängnis" aus der Sammlung v. Nemes.

Ich weiß nicht, ob Baron Thyssen sein Werk für beendet hält. Hoffentlich ist dem nicht so. Erweiterung und Bereicherung — auch Reinigung — wären denkbar. Die französische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts fehlt fast ganz. Sie gehört dazu, wenn man als Historiker rückwärts blickt. Als Herr von Nemes vor Jahren seine Sammlung zeigte, wirkte das Beieinander der „alten" Meister mit Manet und Cézanne sensationell, als eine persönliche Kühnheit im weitsichtigen Zusammenfassen, heute ist es Bedürfnis, und wir halten es für einen Vorteil des Privatsammlers, daß er sich nicht an die obsolet gewordene Zeitgrenze zu halten braucht.



ALBRECHT ALTDORFER, BILDNIS EINER FRAU. 59:45 cm. HOLZ

AUSGESTELLT IN MÜNCHEN, NEUE PINAKOTHEK. SAMMLUNG SCHLOSS ROHONCZ



JUAN DE FLANDES, BRUSTBILD EINES MÄDCHENS. 31,5 : 22 cm. HOLZ

AUSGESTELLT IN DER NEUEN PINAKOTHEK, MÜNCHEN. SAMMLUNG SCHLOSS ROHONCZ



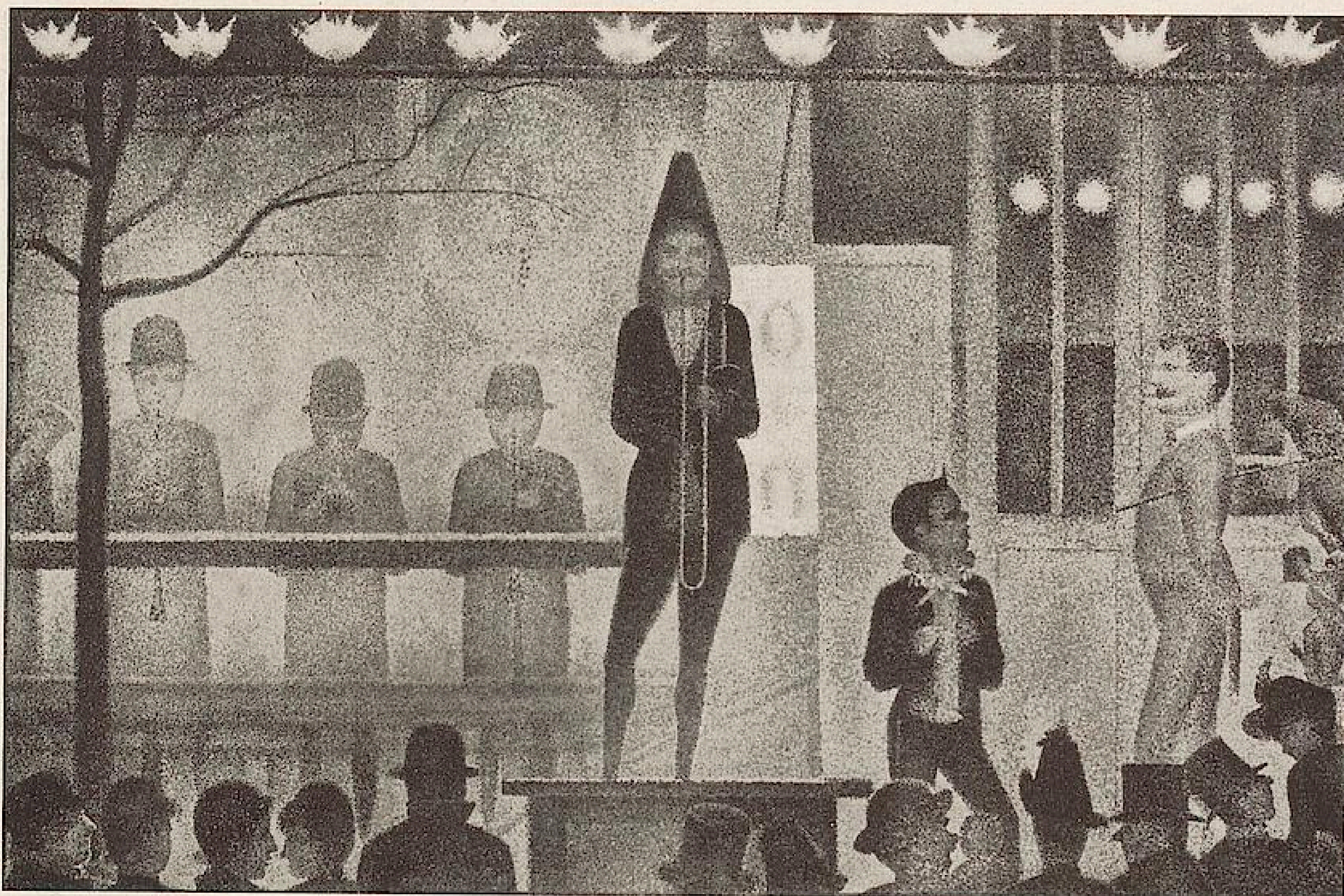
CAMILLE COROT, LANDSCHAFT BEI MORNEY
AUSGESTELLT BEI PAUL ROSENBERG, PARIS

PARISER SAISON

Die Pariser Saison, die mit einer wahren Flut von Ausstellungen im Anfang des Monats Juni ihren Höhepunkt zu erreichen pflegt, stellt an die Aufnahmefähigkeit des Kunstfreundes keine geringen Anforderungen. Das Jubiläum der Romantik wurde mit einer Reihe offizieller Veranstaltungen begangen, deren größte und wichtigste die Delacroix-Ausstellung war. Aber auch das Victor-Hugo-Museum, dessen Leiter Reymond Escholier als einer der besten Kenner der romantischen Bewegung in Frankreich gelten kann, hatte sich zur Hundertjahrfeier des „Hernani" gerüstet, und im Musée des Arts décoratifs wurden die Möbel und der künstlerische Hausrat der Epoche gezeigt, die, noch bis vor kurzem gering geachtet, heute in Paris eifrig gesammelt und zuweilen erstaunlich hoch bezahlt werden. Gleichzeitig wurde im Petit Palais eine andere Hundertjahrfeier begangen, denn das Jahr des „Hernani" ist auch das Jahr der denkwürdigen Expedition nach Algier, die Frankreich die Herrschaft über einen wesentlichen Teil des nördlichen Afrika eintragen sollte.

Man kann in künstlerischer Hinsicht eine Beziehung zwischen den beiden Ereignissen finden, da die romantische Stimmung durch eine Sehnsucht nach fernen Zeiten wie nach fernen Ländern gleichermaßen gekennzeichnet wird. Es verwirklichte sich ein alter Künstlertraum, wenn Delacroix schon im Jahre 1832 im Gefolge der militärischen Eroberung Gelegenheit fand, eine Reise in die Märchenländer des maurischen Afrika zu unternehmen. So mochte man sich von dieser Ausstellung mancherlei Aufschlüsse auch in künstlerischer Hinsicht versprechen. Aber man war ein wenig enttäuscht, da Delacroix doch nur schwach vertreten sein konnte und eine Reihe geistreicher Studien Chassériaus, der 1847 Algier besucht hat, kaum einen vollwertigen Ersatz boten. Im übrigen aber hat der Anblick des wahren Orient, wie es scheint, kaum wesentlich anregend auf die malerische Phantasie gewirkt. Ingres hat seine Odalisken, ebenso wie Matisse, in seinem Pariser Atelier gemalt, und wenn man das schönste Bild der Ausstellung bezeichnen sollte, so war man geneigt, Ingres' Porträt des Herzogs von Orléans den Preis zuzuerkennen.

Man war wohl in diesem Jahre ein wenig übersättigt von Romantik, und man fühlte sich darum doppelt hingezogen zu einer Ausstellung von Werken Corots, die Paul



GEORGES SEURAT, DIE PARADE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE GEORGES PETIT, PARIS

Rosenberg veranstaltete. Sieht man die ganz einfachen Landschaften der frühen Jahre, wie sie hier gezeigt wurden, etwa den Hafen von Honfleur, die wunderbare Ansicht von Avignon, so ist man immer wieder entzückt von dieser scheinbar selbstverständlichen Anmut, von dieser Naivität einer gesunden Malerei, und man gibt allen Farbenrausch und allen Bewegungsüberschwang gegen diese simplen malerischen Köstlichkeiten, die von keinem Monet und keinem Henri Rousseau überboten wurden, deren Art man gerade in manchen frühen Landschaften Corots deutlich vorgebildet sieht. Man hat noch kaum ernstlich nach den Zusammenhängen geforscht, in denen diese Kunst aufgeblüht ist. Man hat in Frankreich merkwürdig wenig Interesse für solche Fragen. Es gibt eine große monographische Literatur, aber es fehlt an zusammenhängenden Darstellungen, in denen der ernstliche Versuch gemacht würde, die bedeutenden künstlerischen Erscheinungen einer allgemeinen Entwicklungsgeschichte der Form einzuordnen. Vielleicht ist der Grund darin zu suchen, daß die Persönlichkeiten der großen Meister ihre Umgebung so weit überstrahlen, daß auf die kleineren Künstler kaum mehr ein Lichtschein fällt. Man kennt sie darum auch weit weniger als bei uns, wo seit Tschudis Jahrhundertausstellung beinahe übereifrig in alle Winkel hineingeleuchtet wird.

Es wurde in diesem Jahre versucht, Louis Boilly in einer eigenen Ausstellung, die von den Freunden des Carnavalet-Museums im Hotel de Sagan, das heute der Firma Jacques Seligmann gehört, zu zeigen und für seine Anerkennung vor allem als Maler zu werben. Aber es wurde offenbar, daß dieser Künstler, dessen Tätigkeit in Paris schon im Jahre 1785 einsetzte, um bis zum Jahre 1845 zu währen, doch ein wesentliches Interesse nur um des sittengeschichtlichen Gehaltes seiner Bilder willen beanspruchen darf. Er ist der Hauptmaler des französischen Biedermeier, aber es will uns scheinen, als habe diese Epoche, deren größter Porträtist kein anderer als Ingres gewesen ist, in Deutschland, etwa in Krügers Werken, charaktervollere Verkörperung gefunden als in den etwas weichlichen und auch im Sentiment zuweilen peinlichen Bildern Boillys, der seine Herkunft aus dem achtzehnten Jahrhundert niemals ganz verleugnen konnte.

Das neunzehnte Jahrhundert aber ist auch sonst ein Hauptthema Pariser Ausstellungen. Man liebt es, die große Linie französischer Maltradition von Ingres und Delacroix bis zur Gegenwart aufzuzeigen. Druet veranstaltete eine Ausstellung von Akten, die mit Ingres einsetzte, um in einem wunderbaren Bilde Courbets den glänzenden Höhepunkt zu finden. Zwei nackte Frauen, die eine von gelblichem, die andere von rosigem Inkarnat, sind auf einem Lager dargestellt, so wunderbar in der Zeichnung, so vollkommen in der malerischen Materie, daß es nicht Blasphemie ist, den Namen Tizians zu beschwören. Man empfindet es angesichts dieses Bildes, wie wenig die üblichen Kategorien der Kunstgeschichte besagen. Auch dieser gefürchtete

Realist ist nichts anderes als ein Klassiker der Malerei, weil er in die große Linie der Tradition gehört, von der heute nur ein wenig zu viel geredet wird. Denn bei allem guten Willen kann man in Picasso, dessen außerordentliches Talent niemand wird leugnen wollen, nicht den Erben Ingres' erkennen, und auch ein Akt von Braque erschien bei aller bestechenden Anmut der linearen und farbigen Konfiguration doch letzten Endes dekorativ. Ein großes ernstes Aquarell von Rouault und ein empfindsam gezeichneter Mädchenakt von Modigliani waren unter den Modernen die besten Stücke der Ausstellung, in der Matisse nur schwach vertreten war. Aber auch von diesen zeitgenössischen Werken kehrte man immer wieder zu der Wand zurück, auf der das wahrhaft pompöse Bild Courbets neben einem entzückenden blonden Akte Corots hing.

Das Hauptereignis der Saison auf dem Gebiete der neueren Kunst aber war die mit Spannung erwartete und festlich im Beisein von tout Paris eröffnete Ausstellung „Hundert Jahre französischer Malerei“, die mit der Bezeichnung „ein Programm“ Bignou zusammen mit Bernheimjeunes in den von ihnen neuerdings übernommenen Räumen der Galerie Georges Petit veranstaltete. Es war eine großartige Demonstration des Kunsthandels, der hier einmal seine sonst ängstlich behüteten Glanzstücke in einer öffentlichen Ausstellung zeigte. Von Ingres bis Picasso wurde auch hier die Linie gezogen, die heute als das geheiligte Programm des Pariser Kunsthandels gilt. Von Corot war eines der schönsten Frauenporträts zu sehen, von Courbet eines der reichsten Stilleben, von Daumier das prachtvolle Bild eines Sammlers im Atelier, von Delacroix die farbig



ED. DEGAS, BILDNIS DIEGO MARTELLI

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE GEORGES PETIT, PARIS



ANDRÉ DERAIN, DER TISCH

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE GEORGES PETIT, PARIS

glänzende Pferdetränke. Man sah Manets Bild des Straßenmusikanten wieder, das unbegreiflicherweise die Wiener Galerie verkauft hat und das nun in der Sammlung Chester Dale in New York gelandet ist, dazu drei seiner zarten Stillleben; von Degas unter anderem das ausgezeichnete Porträt des Diego Martelli, dazu ein paar der schönsten Renoirs, die sehr merkwürdige „Entführung" Cézannes aus dem Jahre 1867, die bei Havemeyer hing, sowie ein Stilleben und die Kartenspieler, von Seurat die „Parade", von Lautrec „la Goulue". Auch das zwanzigste Jahrhundert war in dieser Ausstellung vorzüglich repräsentiert. Es wurde eines der reichsten Werke von Derain gezeigt, ein Stilleben auf einem Tisch, man sah drei sehr schöne kleine Bilder von Matisse und zwei ausdrucksvolle Porträts von Modigliani, man sah neben einem kubistischen Stilleben eine mit sicherem Geschmack in blauen und grauen Tönen angelegte Frauengestalt von Picasso, und es gab schließlich eine kleine Sonderausstellung von Dufy, der jetzt der verwöhnte Liebling des Pariser Kunstmarktes zu sein scheint.

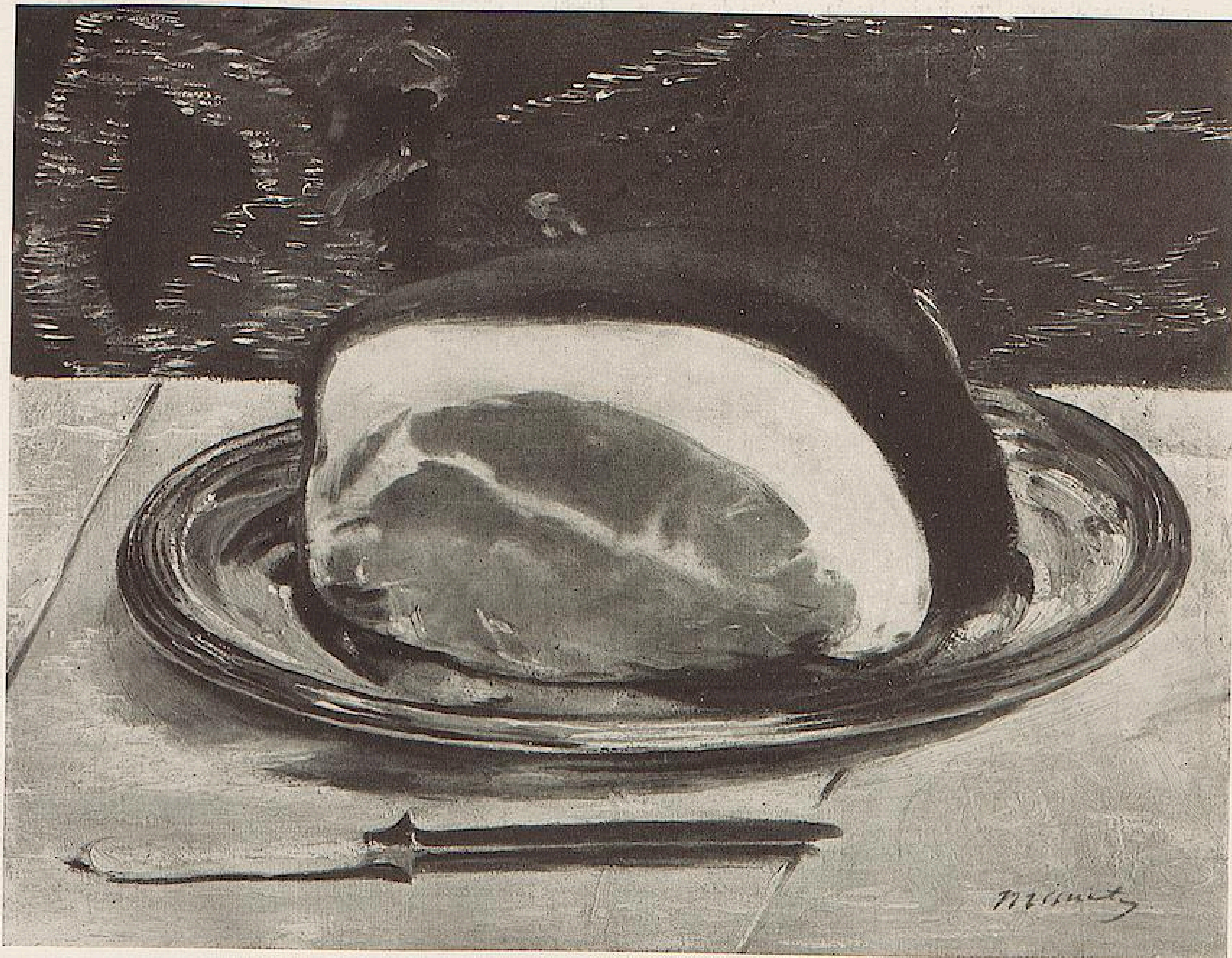
Man kann nicht verkennen, daß die Bilder Dufys ein wenig leicht und dünn werden, und man empfand reineren Genuß vor den großen, auf farbige Stoffbahnen gemalten Dekorationen, die der Künstler für das Haus des Herrn Poiret geschaffen hat. Sie waren in der Galerie Bonjean ausgestellt und bildeten im Monat Juni eine Hauptattraktion des Kunsthändlerviertels um die Rue la Boëtie, wo es bei Aron noch eine Ausstellung kleiner Arbeiten Picassos und bei Georges Bernheim eine Ausstellung des begabten Menkes zu sehen gab. In der Galerie Pierre, in dem anderen Kunstzentrum am linken Ufer, wurden Skulpturen von Matisse gezeigt, die auch in der großen Berliner Ausstellung zu sehen waren, hier aber, neben den Bildern, nicht die Beachtung fanden, die ihnen gebührt.

Es ist trotz der ungeheuren Ausdehnung des privaten Ausstellungswesens in Paris nicht ganz leicht, Werke der führenden Künstler von heute in den Galerien zu finden. Unter Hunderten bleiben doch nur wenige Veranstaltungen, deren Besuch die Mühe lohnt. Unter ihnen stand die Ausstellung des Theatre Pigalle, die unter dem Motto „L'Art vivant" Werke der am meisten beachteten Pariser Künstler verschiedener Nation vereinigte, in erster Reihe. Es ist ein guter Gedanke, Theaterbesucher in den Pausen durch eine Kunstausstellung zu führen, die übrigens auch zu anderen Zeiten dem Publikum offen steht. Wie hier eine Zeitschrift, die selbst „l'Art Vivant" heißt, Veranstalterin war, so unterhält die Zeitschrift „la Renaissance" eigene Ausstellungsräume, die im Monat Juni an hundert Arbeiten des Bildhauers Jacques Lipschitz beherbergten. Es scheint bezeichnend für die Einstellung der Pariser Gesellschaft, der man an den Eröffnungstagen der Ausstellungen begegnet, daß Künstler, die einmal akzeptiert sind, nicht mehr ernstlich diskutiert werden. Man erkennt das Talent und findet sich mit allen seinen Sprüngen und Experimenten ab, was im Falle Lipschitz nicht immer ganz leicht sein kann.

Der ganze Apparat des Kunstbetriebes ist in dem heutigen Paris auf eine wunderbare Weise eingespielt. Künstler, Sammler, Händler arbeiten einander in die Hände. Die Kunst lebt nicht wie bei uns gleichsam in einem luftleeren Raum, sie ordnet sich vielmehr dem Gesamtleben der Stadt ein, in dem sie auch als ein wesentlicher Faktor der Wirtschaft gilt. Wird im Hotel Drouot eine Sammlung moderner Kunst versteigert, was keineswegs selten geschieht, so findet

sich das gleiche Publikum ein, das auch die Ausstellungen besucht, und die rege Teilnahme der Anwesenden beweist, daß die Preisbildung sich auf der gesunden Basis einer wirklichen Nachfrage vollzieht.

Außerhalb dieses Betriebes scheinen nur die großen Jahresausstellungen zu stehen, die mit ihren Tausenden von Kunstwerken in der Tat jedes Maß auch der willigsten Aufnahmebereitschaft der Allgemeinheit übersteigen. Hier scheiden sich die Geister, denn den Grand Salon besucht der ernsthafte Kunstfreund kaum mehr. Der Salon des Tuileries, der seinen Namen mit zweifelhaftem Rechte führt, da er längst nicht mehr in dem alten Hofgarten beheimatet ist und auf seiner Platzsuche diesmal in den Baracken am Cours la Reine gelandet ist, genießt heute den Ruf der lebendigsten und fortschrittlichsten Veranstaltung. Es gibt einen rechten und einen linken Flügel, und auf dem linken findet man einige der besten Namen des heutigen Paris, auch gab es eine, allerdings ein wenig flüchtig und eilig zusammengetragene kleine Nachlaßausstellung zu Ehren des unter so tragischen Umständen aus dem Leben geschiedenen Pascin. Den wirklich Jungen aber, die nun endlich den heute fünfzig- und sechzigjährigen Vertretern einer immer noch jung benannten Kunst die Stellung streitig zu machen sich anschicken, erscheint der Tuilerien-Salon schon längst als „pompier", zu deutsch akademisch, und sie haben sich in der Gruppe der „Surindépendants" zusammengeschlossen, in der sich heute alles sammelt, was in Matisse einen verehrungswürdigen Klassiker alter Kunst und in Picasso einen längst überholten Anreger auf der Suche nach neuen Formen erblickt. Es hätte wenig Zweck, Namen zu nennen, die, bei uns noch wenig bekannt, kaum eine Vorstellung auslösen können. Aber man wird auf die Dauer nicht an den Erscheinungen einer neuen Kunst vorübergehen dürfen, die heute in den Kreisen des Montparnasse eifrig diskutiert werden. Man spürt Talent und jugendlichen Optimismus in dieser Ausstellung der Über-Unabhängigen, die ihrem Namen alle Ehre anzutun sich bemühen.



EDOUARD MANET, DER SCHINKEN

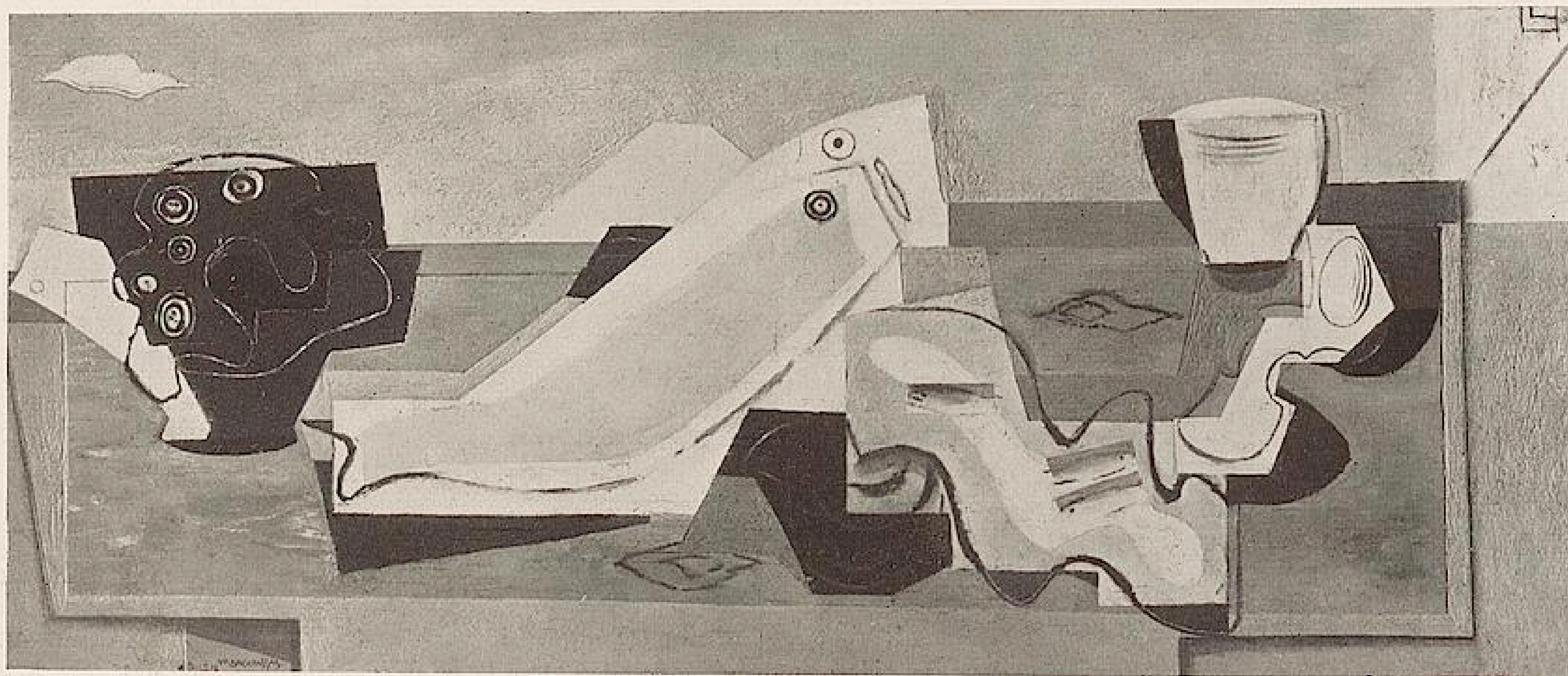
AUSGESTELLT IN DER GALERIE GEORGES PETIT, PARIS

Besonders ernst genommen werden in Paris seit einigen Jahren neben den eigentlichen Kunstausstellungen die Ausstellungen der Artistes décorateurs. Seit der großen Internationale des Jahres 1925 haben die Franzosen viel gelernt, aber die Grundeinstellung hat sich kaum geändert. Das Kunstge-

werbe gilt als ausgesprochene Luxusindustrie, und der entwerfende Künstler findet sein Ideal in der Betätigung eines individuellen Formengeschmacks. Man verwendet viel Stahlrohr und arbeitet mit Glasplatten und Metall, aber das neue Material verführt nur zu neuem Spiel, und selbst für Corbusiers radikale Bauten passen die Begriffe Sachlichkeit und Funktionserfüllung nur schlecht, was man je nach Geschmack als einen Mangel oder als einen Vorzug empfinden mag. Auch unter den Artistes décorateurs hat sich in diesem Jahre eine Spaltung vollzogen. Von dem alten Salon hat sich eine modernere Gruppe abgesondert, die im Musée des Arts décoratifs zum ersten Male geschlossen auftritt. Der Unterschied beider Ausstellungen ist aber nur gering, da der linke „Stahlrohr"-Flügel der alten sich von dem Gros der neuen Vereinigung kaum sichtbar abhebt.

In dem Salon des Artistes décorateurs waren diesmal die Deutschen zu Gast geladen, und der Werkbund, an den die Aufforderung ergangen war, hatte Gropius mit der Einrichtung der Ausstellung betraut. Hat man die endlosen Räume der französischen Abteilung durchschritten, in denen viel individueller Geschmack, aber auch viel Willkür und Sucht nach dem Absonderlichen sich auslebt, so tritt man in eine andere Welt ein, wenn man am Ende in die Räume der Deutschen gelangt. Die Franzosen haben es selbst ausgesprochen, daß der überraschende Eindruck der einer heiteren Leichtigkeit ist, die sie am wenigsten von den immer als plump und „kolossal" verschrienen Deutschen erwartet hätten. Darüber hinaus aber wird gegenüber der spielerischen Eleganz des modernen französischen Kunstgewerbes hier die wesentliche Aufgabe heutiger Baukunst mit aller Klarheit und ernsthaften Entschiedenheit aufgezeigt. Es wird in einer ausstellungstechnisch bewundernswerten Weise sichtbar gemacht, wie die Lebensformen einer in ihrer sozialen Struktur und ihren durch die Industrie bedingten Herstellungsmethoden von Grund auf veränderten Welt auch neue Formen des Bauens und Gestaltens und mit ihnen wiederum neue Formen des Wohnens und des Daseins überhaupt bedingen. Gropius hat ein zehnstöckiges Wohnhochhaus entworfen, dessen gemeinsamer Gesellschaftsraum mit Badebassin und Tanzfläche, mit Bar und Bibliothek andeutungsweise gezeigt wird, die zwei Räume einer Wohnung, die, für den Mann und die Frau bestimmt, allen Funktionen des Lebens gerecht werden wollen, hat Marcel Breuer gestaltet. Moholy-Nagy zeigt an Beispielen und Abbildungen den Weg der industriellen Standardisierung, und Herbert Bayer hat in einer riesengroßen Vitrine eindrucksvoll zusammengestellt, was nach der konsequenten Absage an das „Kunstgewerbe" an Gerätschaften für das häusliche Leben des Menschen übrigbleibt. Eine Ausstellung unter dem Motto: Die Form ohne Ornament, die radikale Abkehr von jenem Über-Individualismus predigt, der als ein Erbteil des Jugendstils das gesamte Kunstgewerbe unserer Zeit beherrscht, der aber auch in jenem unruhigen Suchen nach immer neuen Formen der Bildgestaltung sich kundgibt, das fast erschreckend in der Ausstellung der „Über-Unabhängigen" sich offenbart.

Glaser

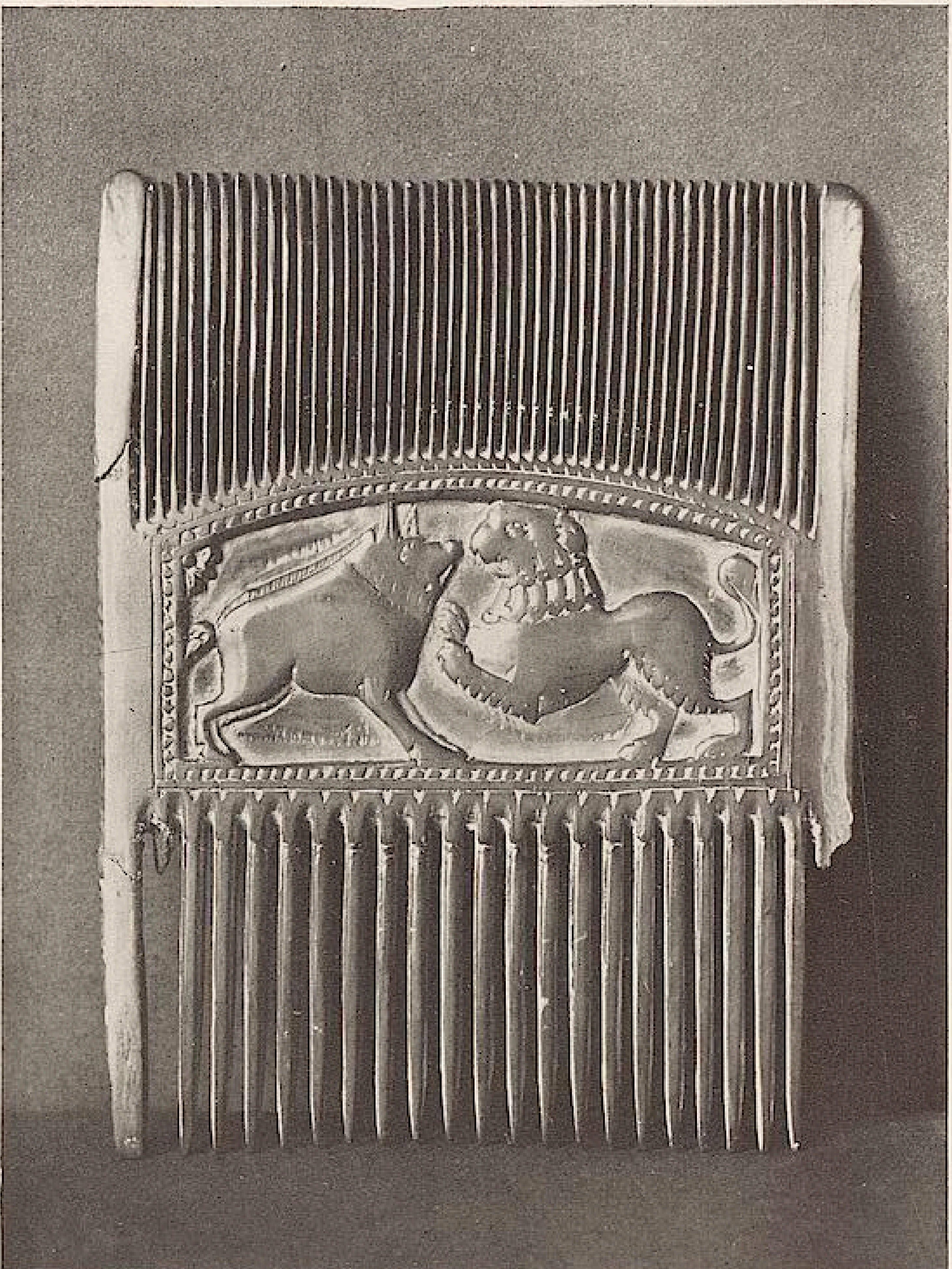


LOUIS MARCOUSSIS, STILLEBEN MIT FISCHEN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE GEORGES PETIT, PARIS



TASSILOKELCH, KAROLINGISCH. 770



BISCHOFSKAMM DES HL. ULRICH. ALTCHRISTLICH. 6. JAHRHUNDERT

AUSSTELLUNG KIRCHLICHER KUNSTSCHÄTZE AUS BAYERN IN DER MÜNCHNER RESIDENZ



MICHAEL WILLMANN, JAKOBS TRAUM

AUSGESTELLT IM SCHLESISCHEN MUSEUM, BRESLAU

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG MICHAEL WILLMANN IN BRESLAU

VON

ERHARD GÖPEL

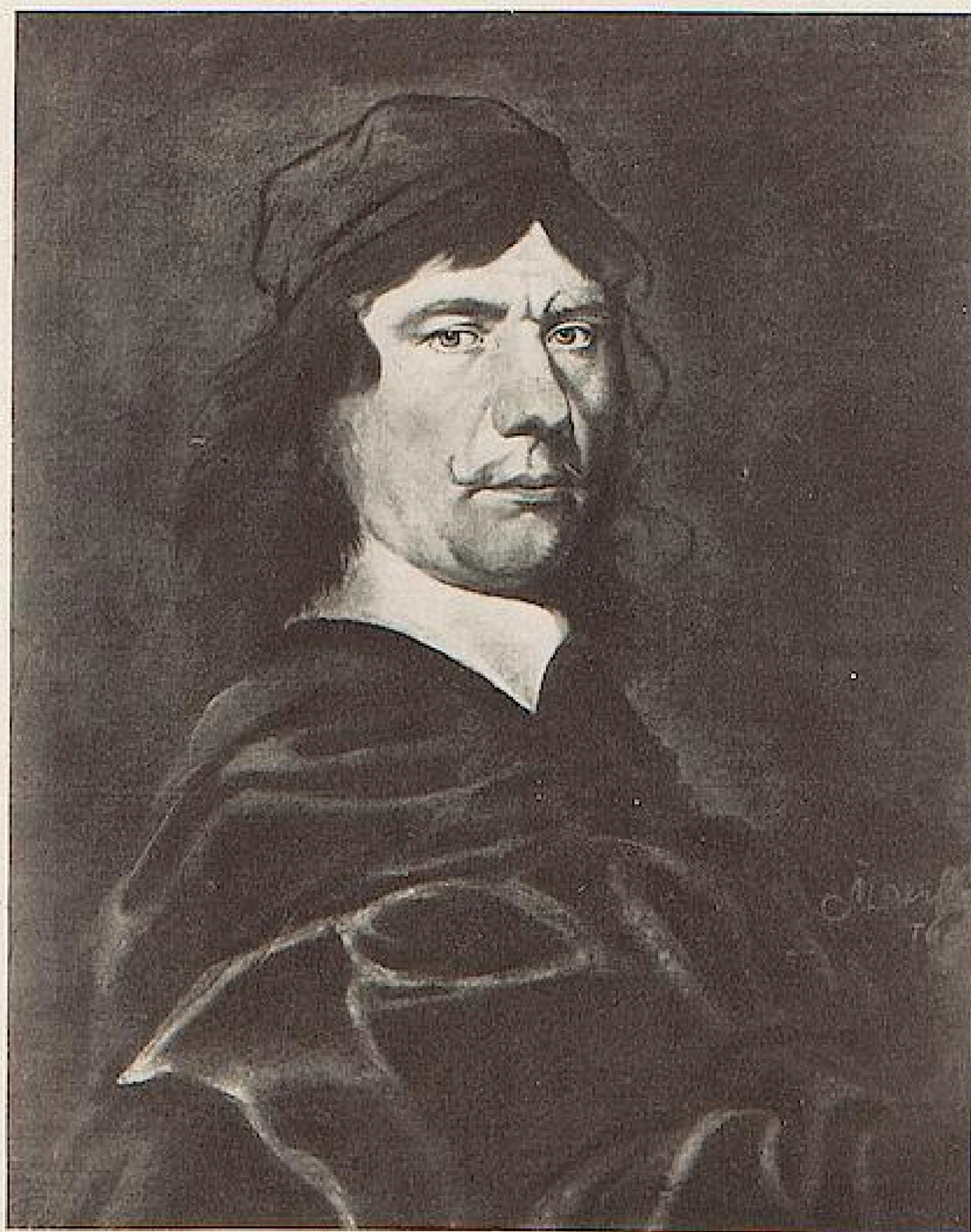
Das Schlesische Museum der bildenden Künste in Breslau begeht in diesem Jahre sein fünfzigjähriges Jubiläum. Die schlichte Feier, die Rechenschaft von Sinn und Entwicklung des Museums in der Vergangenheit legte, galt gleichzeitig der Eröffnung einer Ausstellung der Werke des Malers Michael Willmann (Königsberg 1630 — Leubus 1706), die dem Besuch von Mai bis September offenstehen wird. Der neue Leiter des Museums, Dr. E. Wiese, sah es als eine Ehrenpflicht zum dreihundertsten Geburtstag des Malers an, den alten Ruhm Willmanns in Schlesien zu überprüfen, die aus der Forschungsarbeit gewonnene reinere Vorstellung den Schlesiern in einer Ausstellung sichtbar zu machen, die es erlaubt, dem alten Ruhm einen neuen Inhalt zu geben. In sechs großen Sälen präsentiert sich das Werk des schlesischen Barockmalers, der nach Studienreisen in Holland, Flandern und Böhmen um 1660 in Leubus als Maler des Cisterzienserabtes Arnold Freiberger ansässig wurde. Die Ausstellung ist gut gehängt, durch einen auch typographisch originalen Katalog (Professor Molzahn) mit einem einleitenden Aufsatz von E. Kloss hinreichend kommentiert, die „schlesische" Aufgabe ist offensichtlich und gut gelöst. Von weiter her gekommen, fragt sich der Betrachter — dem bis dahin der Name Willmann ungeläufig war — nach der weiter reichenden, überschlesischen Bedeutung dieser so vollkommen vor ihm tretenden Erscheinung Willmanns.

Der Schlesier Ludwig Meidner schrieb vor zehn Jahren — einer Oderfahrt während seiner Akademiezeit in Breslau gedenkend —: „Wir schwebten an Kloster Leubus vorbei, stiegen ans Land und ich wunderte mich tief, daß die Deutschen einen ihrer größten Maler ganz vergessen konnten, den pinselgewaltigen Michael Willmann. Einen Rasenden der Barockzeit, der eine Welt von Inbrunst, Märtyrertum und Blutgier auf berstende Leinwände peitschte. Die Klosterkirche mit diesen Flammenmalen entzündete eine Fackel in meiner aufjauchzenden Brust." Die Leubuser Folge der Apostelmartern — dreimal vier Meter-Formate — hängt jetzt in den Sälen der Ausstellung, der bindenden Kraft des gemeinsamen Kirchenraumes beraubt — Zeugnis für die Fähigkeit des Malers, größte Flächen zu bewältigen. Doch gelingt es dem Historiker nur schwer, hier sowohl als auch bei den anderen religiösen Bildern und Landschaften zu dem Eigenwert des Malers vorzudringen. Erinnerungen aus allen Schulen, denen um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts Bedeutung zukam, drängen aus den Bildern auf ihn ein.

Rubens, Ribera, van Dijck, die italienisierenden Niederländer, das große Vorbild Rembrandt lebt auf und es ist merkwürdig zu sehen, wie unbefangen ein aus dem deutschen Osten kommender Jüngling die heute von uns so differenzierte Vorstellung der vlämischen und holländischen Schulen als Gesamtheit auf sich wirken ließ. Dieses unbefangene Nehmen fremder Kompositionsmotive hat Willmann in den Ruf eines Nachahmers gebracht. Die Breslauer Ausstellung läßt tiefer sehen.

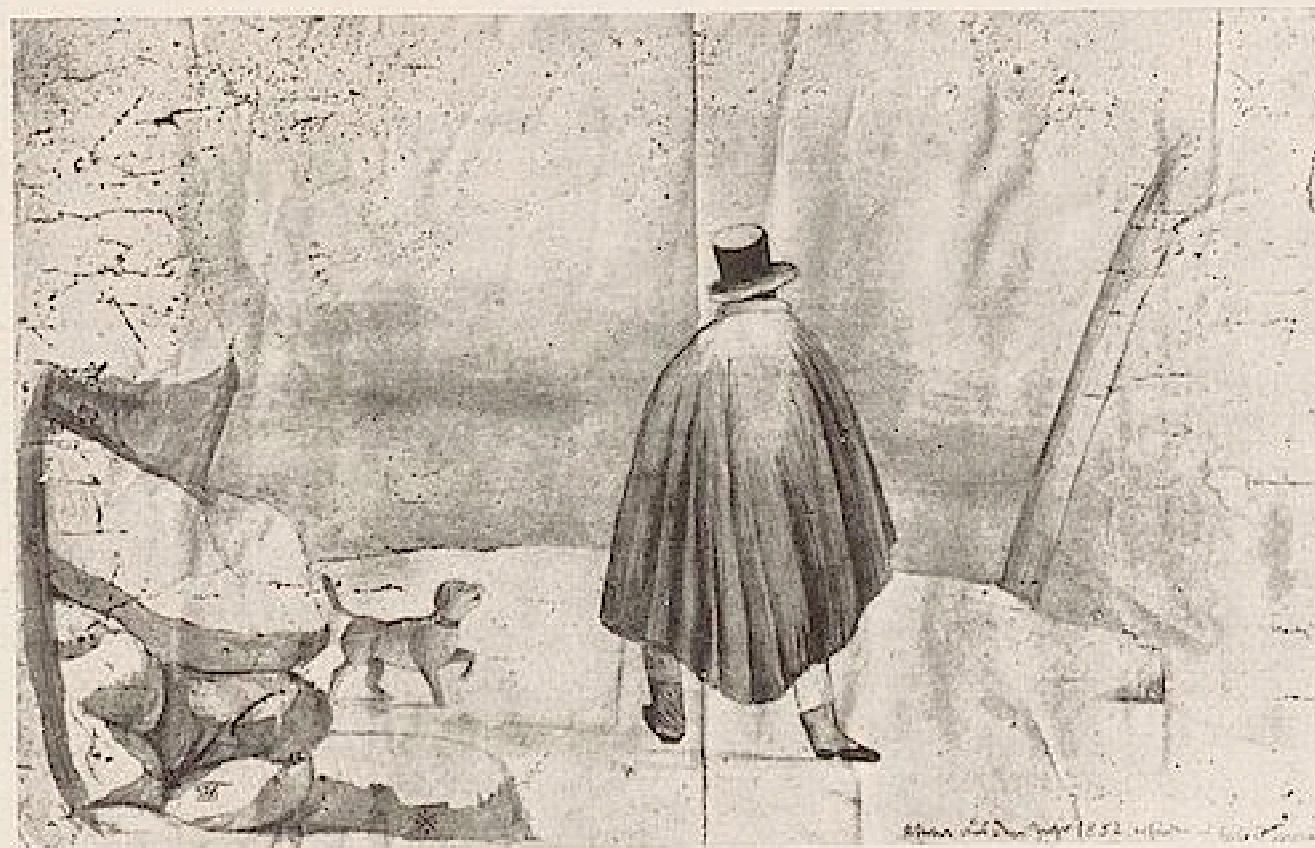
Auf einem Bilde nebenher — „Jesusknabe auf einer Engelwolke" (1663) — sieht man das Christkind eine Weltkugel halten. Die blau schimmernde Kugel scheint in den Händen zu schweben, ganz durchsichtig, ganz entstofflicht, nur als Glanz gemalt. Hat man in der Wiedergabe dieses schwebenden Glänzens das Ziel eines ursprünglichen malerischen Temperamentes erkannt, so entfällt vor vielen Bildern der Einwand des übernommenen Motivs und das Auge begreift rasch die malerischen Probleme, die sich Willmann stellte — oft weit über die Lehrer seiner Jugend hinausgreifend —: die „Schöpfung", die „Vertreibung aus dem Paradiese", die visionäre Gestaltung der Engelsleiter in „Jakobs Traum" sind die bedeutendsten Beispiele seiner mittleren Zeit. Großartig und ergreifend gehen die Bilder des alternden Malers nach einer Periode von Wirkungen aus dem Dunkel heraus (Selbstporträt) diesen Weg zu Ende. Zwei nebeneinanderhängende Porträts des Abtes von Grüssau, Bernhard Rosa, bezeichnen die Stationen. Das erste (1678) ist gut, aber gleichgültig beim Äußerlichen stehenbleibend, gemalt. Das zweite, zweiundzwanzig Jahre später, zeigt die Entwicklung des Dargestellten wie die des Malers zu tieferen Einsichten. Willmann geht hier den Weg, den — auf einer anderen Ebene — das malerische Genie Frans Hals am Ende seines Lebens fand. Ein ursprüngliches malerisches Talent dringt über die Wiedergabe der Oberfläche zu der Einsicht von der Oberfläche als dem Schein der Substanz — ihrem Abglanz —, vor: die Frage nach dem eigentlichen Sein hinter der Erscheinung damit stellend — und offenlassend. Das meisterhafte Porträt des Grüssauer Abtes (48×37 cm) hängt als Leihgabe des Glatzer Gymnasiums in der Ausstellung. Die späte Kreuzigung als Leubus begreift man nach Konfrontierung der beiden Abtporträts in ihren zarten entmaterialisierten Farben als die letzte Möglichkeit des Malers Willmann.

Dies scheint mir das weit über Schlesien hinaus Beachtung heischende Verdienst der Ausstellung, mit einem Talent bekannt zu machen, das ganz vom Malerischen ausgeht — eben deshalb für Deutschland von besonderer Wichtigkeit. Wenn in der Eröffnungsrede Dr. Wiese die Namen einiger anderer deutscher Maler des siebzehnten Jahrhunderts nannte, so konnte er mit Recht den Namen Willmanns in die erste Reihe rücken. Daß den Gewinn der Ausgrabung aber nicht nur die Kunsthistorie davonträgt, ist das Erfreuliche der Ausstellung.



MICHAEL WILLMANN, SELBSTBILDNIS. 1682

AUSGESTELLT IM SCHLESISCHEN MUSEUM, BRESLAU



HANS THOMA, ZEICHNUNG DES DREIZEHNJÄHRIGEN
AUSGESTELLT IN DER BADISCHEN KUNSTHALLE, KARLSRUHE



KUNSTAUSSTELLUNGEN

KARLSRUHE

Der Badische Heimattag, der sich auch Welttreffen der Badener nannte und mit einem badischen Prominentenkongreß verknüpft war, hat aus seiner mehr als provinziellen Basis wenigstens zwei erfreuliche Erscheinungen gezeitigt: einen Protest und eine Ausstellung von Handzeichnungen Hans Thomas. Diese Ausstellung, die Dr. von Schneider in der Kunsthalle veranstaltet hat, zeigt Thoma in einer Fülle bedeutender künstlerischer Möglichkeiten, die man hinter den so oft erstarrten Bildergebnissen nicht vermutet. Gerade die Figur, besonders aber die Landschaft, ist mit ungezwungener Größe gesehen und mit reichen Mitteln einfach dargestellt, sodaß man die Bedeutung dieser Kunst uneingeschränkt anerkennt und den durch Thomas Entwicklung bedingten Verlust doppelt empfindet.

Der erwähnte Protest richtete sich gegen die Ausstellung „Badisches Kunstschaffen" und die Ergänzungs - Ausstellung im Karlsruher Kunstverein. Vor einem Jahr hatte Mannheim eine Ausstellung gleichen Namens, die ausgezeichnet war, — in Karlsruhe vereinigten sich fast ausschließlich solche, die damals ausjuriert wurden. Die Karlsruher Jury aber war so, daß ein guter Teil des Nachwuchses gestreikt hat. Auch die Badische Sezession hat sich geschlossen ferngehalten, da sie sich mit dem vorhandenen Niveau nicht identifizieren konnte. Die Ausstellung kann man sich also vorstellen, vor allem auch, da der Katalog freundlich mitteilt, daß „wirklich gute Werke aller bedeutenden Richtungen und Persönlichkeiten vertreten" seien. Das Unternehmen charakterisiert sich deshalb am besten, wenn wir einige Namen derjenigen nennen, die nicht mitgemacht haben: Dillinger, Fuhr, Freyhold, Goebel, Rud. Großmann, Haueisen, Heinrich, Karl Hofer, Hubbuch, Kanoldt, Schlichter, Georg Scholz, Strübe, Tröndle, E. R. Weiß, Gustav Wolf, Zabotin. Auch die nicht vertretenen Plastiker ergeben eine recht stattliche Reihe: Albicker, Edzard Gerstel, Rickert, Voll, Wermer.

Martin



HANS THOMA, LANDSCHAFT. FEDERZEICHNUNG. 1873
AUSGESTELLT IN DER BADISCHEN KUNSTHALLE, KARLSRUHE

DIE MARIA THERESIEN-AUSSTELLUNG IN WIEN

Man hatte Ursache, gegen diese anläßlich der 150. Wiederkehr des Todestags Maria Theresias für diesen Sommer geplante Ausstellung mißtrauisch zu sein; künstlerisch konnte sie den Begriff des österreichischen Barock, wie ihn uns das Museum im Unteren Belvedere lebendig gemacht hat, mangels weiteren zugänglichen Materials kaum vertiefen und kulturhistorisch aufgezäumt konnte sie zu einer Gefährdung des Schlosses Schönbrunn werden, das als der Lieblingssitz der Kaiserin doch ihr natürlicher Rahmen sein mußte. Jede fremde Zutat drohte den Eindruck der Räume zu stören. Nun, die Pessimisten sind angenehm enttäuscht worden; man hat die reizenden Interieurs von Schönbrunn belassen, wie sie sind, oder durch Austausch späterer Einschübe gegen mariatheresianische Stücke diskret bereichert, in beiden Fällen aber erst eigentlich erschlossen, da man sie jetzt zum erstenmal ohne die zur Eile mahnende Lautsprecherei eines führenden Schloßdieners in Ruhe genießen kann. Das kulturhistorische Element hat man, wo es sich systematischer gebärdet, in Nebenräume verbannt und sonst in unauffällige Vitrinen verstreut. Unter dem Glas der Tischplatten liegen graphische und schriftliche Dokumente; manche von ihnen sind so entzückend und erfrischend wie der Ausblick, der über sie in die lieblichen Labyrinthe des Schönbrunner Schloßparks führt. Die Briefe der Kaiserin an Familienangehörige oder vertraute Diener, ihre Randbemerkungen zu Staatsakten sind so persönlich und schlagend wie die ihres großen Gegners; aber wo er seinen philosophischen Geist und königlichen Witz sprühen läßt, entfaltet sie ihre weibliche Klugheit und kaiserliche Güte. Eine Sammlung von Friedrichs II. und Maria Theresias eigenhändigen Geschäftserledigungen wäre ein reizvoller Beitrag nicht nur zur Psychologie von Mann und Frau, sondern auch zu der von preußisch und österreichisch. Diesem Gegensatz entsprechend ist die ganze Ausstellung mehr auf Liebe als auf Bewunderung eingestellt.

Ein paar sehr zusammengedrängte Sonderausstellungen huldigen dem speziell kunsthistorischen Interesse: eine Auswahl von Handzeichnungen, eine Architekturabteilung mit großenteils unbekannt gewesenem Material (Hildebrandts Modell der Wiener Piaristenkirche), kirchliches Kunstgewerbe, eine schöne Gruppe von Pastellen Liotards, etwas an Kleinplastik und Büsten. Dazwischen als vornehme Fremde — in der Abteilung Freund und Feind — Bouchers Mme. Pompadour aus Rothschildschem Besitz; ihr französischer Esprit macht den österreichischen genius loci, der sonst hier waltet, noch deutlicher.

H. Tietze

WIENER BAU- UND HANDWERKSKUNST

Dem deutschen Werkbund, der in diesem Jahre hier tagte, wurde an drei Stellen der Anspruch Wiens auf einen führenden Platz innerhalb der angewandten Kunst der Gegenwart dargetan. Den historischen Anspruch stellte die Otto-Wagner-Gedächtnisausstellung dar, die ein Kreis seiner Schüler im Künstlerhaus veranstaltete; aus der sorgfältig durchgeführten Darbietung der zahlreichen ausgeführten und noch zahlreicheren projektierten Werke des Meisters ergab sich nicht nur dessen Bedeutung als Bahnbrecher moderner Baukunst, sondern auch, daß diese Bedeutung aus der heute



HANS THOMA, STUDIENZEICHNUNG. KREIDE
AUSGESTELLT IN DER BADISCHEN KUNSTHALLE, KARLSRUHE

weit zurückliegenden Baugesinnung des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts höheren Glanz gewann. Wie Otto Wagner in der klaren Zweckbeziehung und struktiven Ehrlichkeit seiner Bauten vieles vorwegnahm — bisweilen unter einem leichten Schleier abgetaner Jugendstilornamentik —, was nachmals Gemeingut geworden ist, ist erstaunlich; erschütternd ist aber, wie diese nur um eine Generation zurückliegende Zeit bei jeder Aufgabe die monumentale Lösung forderte, Architektur als eine künstlerische Betätigung ansah, der alle technologische Bemühung nur dienstbar zu sein hatte. Daß Otto Wagners Bauten bei aller Rücksicht auf Gebrauchszweck und Materialgerechtigkeit sich zu allererst als Ausdruck künstlerischer Schöpferkraft geben, scheidet sie grundsätzlich von den Arbeiten seiner Schüler, die seine Formensprache übernommen, aber mit einer anderen Gesinnung erfüllt haben. Hier klafft eine tiefe Scheide; sie sind die Organe eines utilitaristisch gerichteten Bauwillens, Wagner aber ist der letzte große Baukünstler, der unbeschadet des Streites der Meinungen über einzelne seiner Werke seiner Zeit als einer ihrer schöpferischen und repräsentativen Menschen galt.

Was aus seinem Erbe geworden ist, zeigen die beiden anderen Ausstellungen, die des österreichischen Werkbundes im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie und die „Buch und Raum der Gegenwart" betitelte im Künstlerhaus; beide im wesentlichen gleichgerichtet, nur daß die letztere mit einer sich nicht ganz organisch einfügenden Spezialabteilung für Bucheinbände belastet ist und daß die erstere den gemeinsamen Grundgedanken mit größerer Folge-

richtigkeit handhabt. Dieser Grundgedanke ist, Werkkunst nicht in abstrakter Abgeschlossenheit, sondern in konkreter Lebensbeziehung zu zeigen; gestaltete Form, nicht in Schönheit ruhend, sondern dem Dienst unmittelbaren Bedürfnisses entsprungen. Der größte Teil des Ausstellungsmaterials ist auf Wohnräume, Geschäftslokale, Tanzbars und Teesalons aufgeteilt; im Österreichischen Museum ist sogar das meiste davon in Betrieb gesetzt. Hofmann, Strnad, Holzmeister, Frank u. a. haben im Garten der Ausstellung Kaffeehaus und Heurigenschenke, Weinrestaurant und Blumenhalle aufgestellt, das ganze Drum und Dran eines Vergnügungsparkes in den leichtesten Farben und heitersten Formen; es ist eine Ausstellung, die konsumiert, nicht als Gesamtkunstwerk angestaunt werden will. Was an sonstigem Ausstellungsgut übrig blieb, ist in der Mittelhalle und ihren Anbauten untergebracht; hier entfaltet sich — wie übrigens auch in der Ausstellung im Künstlerhaus — der zweite, der vorwiegend österreichische Grundzug: der völlige Mangel an Dogmatik und Programmatik. Denkt man etwa daran, in welcher Weise deutsches Kunstgewerbe in diesem Frühling im Grand Palais in Paris dargestellt worden ist, gewiß konsequent und eindrucksvoll, aber bis zum Rande mit Intellekt erfüllt, jedes Möbel ein Dogma und jeder Beleuchtungskörper ein Programm, so erscheint diese Wiener Note — die nicht minder ein Stück deutschen Kunstgewerbes ist — als völliger Gegensatz. Hier ist alles Theoretisieren vermieden, alle zeitgebundene Problematik unterdrückt; alle, wenn man sie merkt, verstimmende Absicht ist in der sinnlichen Freude an der Handhabung der verschiedenen Stoffe aufgegangen. Die große Arbeit, die hier geleistet wurde, ist so erfreulich, weil man ihrer nicht gewahr wird.

H. Tietze

EINE LEIHGABE IN DER BREMER KUNSTHALLE

Für einige Monate birgt die Bremer Kunsthalle als Leihgabe eines deutschen Sammlers eine etwa fünfzig Bilder umfassende Sammlung niederländischer Meister des siebzehnten Jahrhunderts von ungewöhnlich hoher Qualität.

Von Rubens sind vier Bilder vorhanden. Unter ihnen ist wohl an erster Stelle der bestimmt ganz eigenhändige, ehemals Fr. Aug. v. Kaulbach gehörige Entwurf „Dezius Mus erzählt seinen Traum" zu nennen, ein Entwurf zu dem Bilde der wohl von van Dyck ausgeführten Folge in der Liechtenstein-Galerie. Dann, ein kleines malerisches Juwel, — sicher mit Unrecht als englisch achtzehntes Jahrhundert verdächtigt — „Meleager und Atalante", signiert und 1634 datiert, Entwurf zu der bekannten Darstellung der Münchner Pinakothek, einst vom Prinzen Friedr. August von Preußen seiner Tochter, der Gräfin Waldenburg, geschenkt und nachher erst in englischen Privatbesitz gelangt. Ein dritter Entwurf: „Davids Begegnung mit Abigail", erscheint ebenfalls eigenhändig, obwohl an einigen wenigen Stellen übermalt. Der vierte Rubens der Sammlung, ein Bildnis der Helene Fourment, kommt in mehreren Exemplaren vor, von denen das bekannteste das der Sammlung Czernin ist.

Von Rembrandt besitzt diese Sammlung „Susanna und die beiden Alten", ein kühn zupackendes, derbes Frühbild, das Valentiner um 1632 datiert und das sehr viel besser erhalten ist, als es Bredius einmal wahr haben wollte; hinzu kommt ein kleiner Altmännerkopf in der Manier seiner Spätzeit. Der seltene Herkules Seghers, der Rembrandt als ein fast gespenstischer Schatten vorauseilt, ist gleich mit zwei Werken vertreten: einem Stilleben „Folianten mit Schädel" von düsterer, quälender Ausdruckskraft und einer romantischen Berglandschaft.

Die großen Landschafter sieht man fast sämtlich und oft mit ungewöhnlichen Stücken, so etwa der Marine mit Gewitterhimmel von Aert van der Neer, dem großen „Strand bei Scheveningen", vormals in der Huldschinsky-Sammlung, von Willem und Adriaen v. d. Velde, der „Ansicht von Harlem" Berkheydes, der unheimlichen „Flußlandschaft bei Arnheim" Philip de Konincks, oder der höchst bedeutenden, dramatisch bewegten „Hügellandschaft" Ph. Wouwermanns.

Aus der Rembrandtumgebung fällt ein vortrefflicher „Altfrauenkopf" des Nicolas Maes und die überraschend lebendige, sehr „rembrandtsche" „Ehebrecherin vor Christus" Metsus auf.

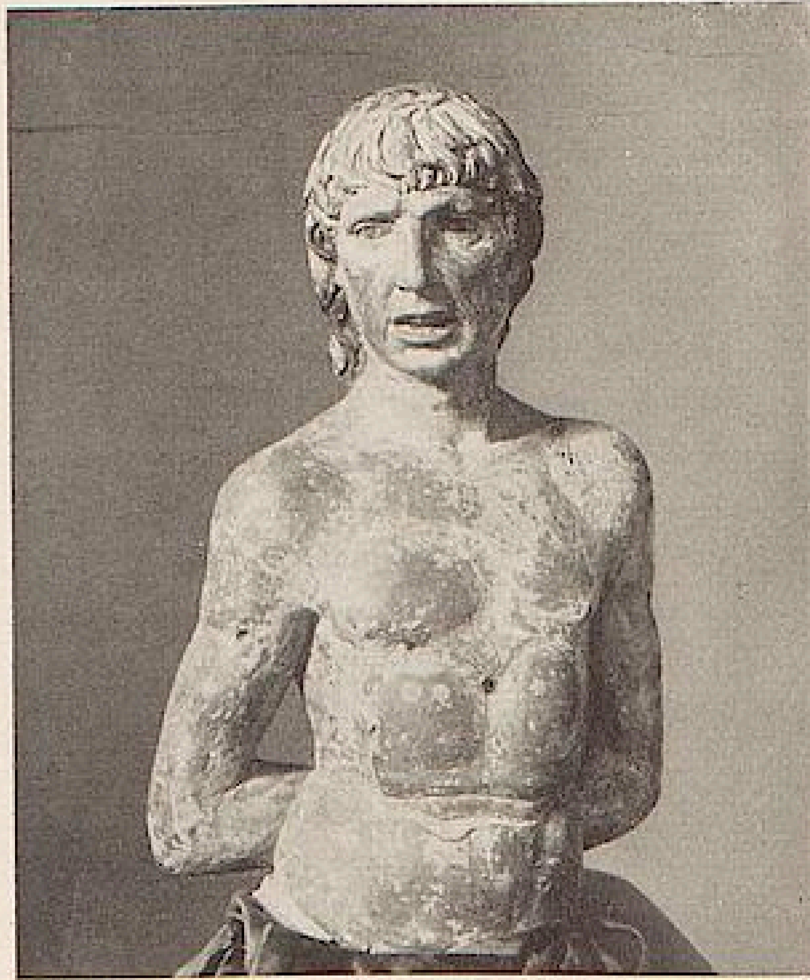
Unter den Genremalern ragen Jan Steen — der „Ehekontrakt", „Rauferei" und „Kopf eines Mädchens", ein Meisterstück besten malerischen Handwerks —, Adriaen Brouwer mit drei Bildchen, darunter dem eulenspiegelschen Geist atmenden „Göttern Griechenlands", Adriaen Ostade mit zwei „Bauerndielen" von besonders reicher Helldunkelwirkung und Terborch mit seinem „Fähnrich" hervor. Unter den Stilleben ist eine Perle: das schönfarbige „Stilleben mit toten Vögeln" von Jan Fyt.

v. Alten

KUNSTAUSSTELLUNGEN DARMSTADT 1930

Aus Anlaß des sechshundertjährigen Bestehens Darmstadts wurden — wie bereits kurz gemeldet — zwei Ausstellungen veranstaltet: in der Kunsthalle wird Darmstädter Kunst von 1730—1830 vorgeführt, eine Schau retrospektiven Charakters mit einer stark lokalen Note. Gemälde von J. A. Seekatz (1719—1768), Darmstädter Ansichten von Ernst Friedrich Schnittspahn aus der Zeit von 1845 bis 1875, Bildnisse des Hofmalers Joh. Christ. Fiedler (1697—1765) und des geschmackvollen Gotthelf Leberecht Glaeser (1784—1851) sowie Landschaften von Karl Philipp Fohr (1795—1818) und August Lucas (1803—1863) können den Anspruch einer allgemeingültigen Bedeutung der Darmstädter Kunst in dem zum Thema gestellten Zeitraum (mit Ausnahme Fohrs) nicht erweisen. — Ähnliches gilt von der Ausstellung auf der Mathildenhöhe, in der einiges Gute in der Vielzahl von etwa fünfhundert Bildern aus dem Jahrhundert 1830 bis 1930 nicht zur Geltung kommt. Lokal bedingtes Mittelmaß herrscht vor, zudem erkennt man hinter vielen der ausgestellten Gemälde die Vorbilder aus den großen Epochen der europäischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts allzu deutlich wieder. Eine dieser Ausstellung angegliederte Abteilung der „Freien Vereinigung Darmstädter Künstler" zeigt hessische Kunst der Gegenwart mit Einschluß von Werken, welche von verstorbenen Künstlern dieser Vereinigung geschaffen wurden. Auch sie hilft über den deprimierenden Eindruck dieser Gesamtveranstaltung nicht hinweg: daß nämlich seit zweihundert Jahren die Darmstädter Kunst sich über provinzielle Monotonie nicht zu erheben vermochte.

Gr.



ANDREA BRIOSCO (RICCIO), HEILIGER SEBASTIAN
TON. 59 cm HOCH



BÜSTE EINES JÜNGLINGS. NIEDERLANDE
ENDE DES 15. JAHRHUNDERTS. HOLZ. 97 cm HOCH

SAMMLUNG FIGDOR, WIEN

NEUES AUS AMERIKA

Die Rochester Memorial Art Gallery hat von Mrs. Samuel Gold ein Legat von etwa 200000 Dollars erhalten.

Die Kunstzeitschrift The Arts hat ihre Leser darüber abstimmen lassen, welches die neunzehn besten amerikanischen Künstler seien. Der Verband der amerikanischen Kunsthändler hat gegen diese Abstimmung protestiert, da sie geeignet sei, „das Publikum irrezuführen".

Sir Joseph Duveen Bart. hat die bekannte Sammlung Gustave Dreyfus, Paris, die im wesentlichen italienische Plastik hoher Qualität enthält, erworben. Der Kaufpreis betrug nach unsern Informationen drei Millionen Dollars. Dreyfus begann 1871 zu sammeln und starb 1914.

Am Unabhängigkeitstag wurde der erste der Riesenköpfe (Washington) des Mount-Rushmore-Denkmals in Süddakota enthüllt. Der Bildhauer heißt Getzon Borglem. Der Kopf ist in den Felsen gehauen und mißt etwa zwanzig Meter vom Scheitel bis zum Kinn. Die Köpfe von Jefferson, Lincoln und Rooseveld sollen folgen. Der Künstler meint, daß das Monument eine halbe Million Jahre halten werde. Auch eine kurze Geschichte der U. S. A. soll im selben Maßstab in die Felswand gehauen werden.

Die von Saint-Gaudens für die neunundzwanzigste Internationale Ausstellung getroffene Wahl umfaßt Bilder folgender Künstler: Liebermann, Kokoschka, Hofer, Nolde, Schmidt-Rottluff, Otto Müller, Frank, Jaeckel, Heckendorff, Kaus und Walter.

Unter den Hochhäusern steht in New York augenblicklich das Chrysler Building, am Grand Central Terminal, also im Zentrum der Stadt, im Mittelpunkt des Interesses. Es hat 77 Stockwerke und ist 1046 Fuß hoch, hat 500 Hausangestellte, davon 150 für die Bedienung der Fahrstühle, und ist in achtzehn Monaten gebaut. Das Gebäude gilt als ein „Sieg des neuen Stils". Die hohe Haube ist aus Nirosta-Stahl, des Nachts wird das Haus „feenhaft" beleuchtet. Das Material ist silberglänzender Stahl

FRANKFURT a. M.

In der Galerie Schneider in Frankfurt war — von der Frankfurter Hans-Thoma-Gesellschaft veranstaltet — eine Ausstellung „Hans Thoma und sein Freundeskreis" zu sehen. Die Zahl der Thoma-Bilder trat etwas zurück gegenüber den Gemälden von der Hand seiner Frau Cella, von Otto Scholderer, Victor Müller, Emil Lugo, Albert Lang und Louis Eysen, die gemeinsam etwa vier Fünftel der Ausstellung bestritten. Die handwerklich gut gemalten Blumenstücke von Cella Thoma waren bisher in Frankfurt noch nicht gezeigt worden, während man anderes von früheren Ausstellungen her kannte. Eine gewisse Einheitlichkeit in der Grundhaltung der Bilder erweist es, daß dieser um Thoma geschlossene Freundeskreis von einem idealen Gemeinschaftsgefühl beseelt war, wenn auch nicht verkannt werden kann, daß sein eigentliches ideelles Zentrum weniger Thoma als vielmehr die malerische Kultur des Kreises um Courbet gewesen ist. Besonders bei Scholderer und Victor Müller ist bekanntlich die Bindung an Frankreich größer gewesen als an Thoma.

Im Kunstverein wurde in Verbindung mit der Zeitschrift „Das Neue Frankfurt" eine Ausstellung des Gesamtschaffens von Walter Gropius eröffnet. Pläne, Fotos und Modelle vermitteln eine anschauliche Vorstellung von der konsequenten Entwicklung dieses Architekten, der schon vor dem Kriege die Wege zur neuen Architektur beschritten hat.

Gr.



DESIDERIO DA SETTIGNANO, BÜSTE. FARBIGER STUCCO
53 cm HOCH. SAMMLUNG FIGDOR, WIEN

und Glas. Das Entrée geht durch zwei Stockwerke und übertrumpft alles an Prunk der Ausstattung. Die Decke zeigt ein Plafondgemälde in der Größe von 100:76 Fuß im Stil etwa der Münchener „Scholle", durch Zickzacklinien wild gemacht. Die Wände sind mit poliertem roten Marmor belegt. Janitscharenmusik!

Die New Yorker „Times" teilt folgende Anekdoten mit:

Vier amerikanische Touristen besehen die Westminster-Abtei in London. Der Häuptling sagt: „Wir haben sieben Minuten, du und Jane, ihr nehmt die Außenseite, ich und Mary werden das Innere nehmen."

Unterhaltung einer Amerikanerin mit ihrer Tochter in Italien: „Ich bin ganz sicher, daß dies Rom ist, denn am Dienstag, wurde uns gesagt, seien wir in Rom." „Das ist nicht wahr, heute ist Montag, und Montag sollten wir in Florenz sein."

Eine Gesellschaft reisender Amerikaner landet in Frankreich. Sie fragen den Mann am Eisenbahnschalter, wohin sie fahren sollten. Er antwortet, das hänge davon ab, was sie sehen wollten, Gebäude, Bilder oder Landschaft. Sie entschließen sich für Landschaft.

Das Feinste ist zur Zeit der „thrill", in Oberammergau bei Jesus zu wohnen.

Dr. Hermann Post (New York)

EXPOSITION CENTENNALE DE L'ART BELGE 1830—1930

Eine stattliche Anzahl von Objekten — Bilder, Skulptur, Graphik —, zumeist aus Privatbesitz, in vornehm-geschmackvoller Darbietung in den Räumen des Palais des Beaux-Arts in Brüssel. Ein Referat ist schwierig: während in den ersten fünfzig Jahren den Richtungen nur auf historischem nicht auf ästhetischem Wege beizukommen, den einzelnen Persönlichkeiten aber die Durchschlagskraft versagt ist, entfalten sich diese in den zweiten fünfzig Jahren zu einer Wirkung weit über die Grenzen des kleinen Landes. Navez und Simoneau, die 1830, dem Stichjahr nach unten, schon in voller Reife standen, stellen nur anständigen Durchschnitt, nur Provinzkunst dar. Die malerischen Vorzüge von Leys und Alfred Stevens (Wiertz ist nur mit ein paar Skizzen vertreten, da sein „Museum" intakt bleiben sollte) werden für unsere Nahsicht noch ganz durch die Bildthemen, die sie behandeln, verstellt; wenn uns ihre Ikonographie einmal so entrückt sein wird, wie die der Fresken in der Spanischen Kapelle, dann werden wir besser sehen. Die Nachfolge dieser Salonromantiker ist gewiß zu breit und nachdrücklich bis in die Gegenwart herein zu Wort gekommen, bis in jene ungenießbare Verbindung von Naturalismus und Pathetik, wie sie in allen Städten (inkl. Paris) für die „repräsentative Kunst" charakteristisch ist. Die Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus geht daneben; noch intensiver ist sie mit dem symbolisch-dekorativen Stil Englands (Fernand Khnopff) oder dem schwereren Temperament des holländischen Nachbarn.

Die große schöpferische Begabung der Belgier in dieser zweiten Jahrhunderthälfte war nicht den Malern gegeben; die Bildhauer und die Graphiker sind die Führenden. Meunier und Rops in der älteren, Ensor und Minne in der jüngeren Generation. Es dürfte genügen, nur die Namen zu nennen, denn die Bedeutung dieser Künstler — Anregung und Leistung — steht fest. Bei Minne wohl nur für die Frühzeit; seine Werke der mittleren Periode, verbissene Versuche, der Natur habhaft zu werden, wirken quälend wie Abgüsse nach Leichen; sein letzter Stil nimmt die sensitive Gotik der ersten Epoche wieder auf. Mir scheint die Erfindung jetzt das Wesentliche, ihr Zauber wirkt darum am stärksten im Zeichnungsentwurf oder in der Ausführung in Gips, dem Material des Abstrakten. Minne hat ein Fenster ins Freie aufgestoßen, Lehmbruck muß von seiner Kunst berührt worden sein.

H. Tietze



MEISTER VON ST. GUDULE
EINES DER SIEBEN WERKE DER BARMHERZIGKEIT. 63,5:41,5 cm. HOLZ



RUELAND FRUEAUF
DER HEILIGE HIERONYMUS. 67:49 cm HOLZ

SAMMLUNG FIGDOR, WIEN



MEISTER DER MAGDALENENLEGENDE
MARIA MAGDALENA AUF DER FALKENJAGD. 122:76,5 cm. HOLZ



PIER FRANCESCO FIORENTINO
MARIA MIT DEM KINDE. 40:32,5 cm. HOLZ



SIENA, 2. VIERTEL DES 15. JAHRHUNDERTS
BRAUTSCHACHTEL. 29,5 cm



BERNH. STRIGEL, MAXIMILIAN I.
37:25,5 cm. HOLZ

SAMMLUNG FIGDOR, WIEN

GEMÄLDE UND SKULPTUREN DER SAMMLUNG FIGDOR

ZUR VERSTEIGERUNG AM 29./30. SEPTEMBER

Für Dr. Albert Figdor bedeuteten die Gemälde, die nebst einem großen Teil der Skulpturen Ende September durch Paul Cassirer, Artaria und Glückselig in Berlin zur Versteigerung gelangen, nur einen integrierenden, untergeordneten Bestandteil seiner Gesamtschöpfung. Unauffällig zwischen Wandteppiche und Möbel, Kunstgewerbe und Plastik eingestreut, scheinen sie nach denselben Prinzipien gesammelt zu sein wie die Werke der angewandten Künste. Der Reiz des „Ungaleriemäßigen" haftet auch heute noch in höchstem Grade der Sammlung der Gemälde an, die sich, herausgenommen aus dem Zusammenhang des Ganzen, als zahlenmäßig umfangreicher darstellt, als es der Besucher der überfüllten Räume am Wiener Volksgarten ahnen konnte. Die bunte Vielfalt der Werke des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, unberührt in ihrem ursprünglichen Erhaltungszustand, in der Qualität von dem untrüglichen Sinn des einstigen Besitzers Zeugnis ablegend, läßt kaum ein nebensächliches Stück erkennen.

Das früheste Werk der italienischen Abteilung ist eine toskanische Madonnentafel des Duecento, stilistisch in nahem Zusammenhang mit einem ähnlichen, von Sirèn der Art des Berlinghiero Berlinghieri zugeschriebenen Altartafel der Florentiner Accademia stehend. Dem Gefühlsinhalte nach vollkommen der Gotik angehörend ist die Muttergottes des Jacobello del Fiore wie das köstliche Bildchen mit der Madonna im Garten von Giovanni di Paolo, dessen später „Hieronymus im Gehäuse" in der Gedrängtheit der Bildfüllung, der Anhäufung genrehafter Details und der Farbgebung trotz des Versuches räumlicher Durchdringung der Bildfläche den geborenen sienesischen Gotiker nicht verleugnen kann. Der international höfischen Richtung darf der kleine Florentiner Desco da parte um 1420 mit der Darstellung von Liebesspielen sowie eine einzigartige Perle der Sammlung, die bekannte Figdorsche Brautschachtel zugerechnet werden, deren Ursprung in Siena durch die Katalogbezeichnung „Domenico di Bartolo" wohl richtig gekennzeichnet ist. Von besonderem künstlerischen und inhaltlichen Interesse sind die beiden Sieneser Biccherna-Tafeln, deren eine das Datum 1488 trägt, und die die Kornspeicherung und den Einzug der Beamten darstellen. Zweifellos florentinisch ist die kleine Cassonetafel mit der „Legende von den zwei Herzen", während das liebenswürdige, den Sammelbegriff Pier Francesco Fiorentino tragende Marienbild mit seinen unverkennbaren Einflüssen der Kunst Piero della Francescas vielleicht eher den von Venturi vorgeschlagenen Namen des Gian Francesco da Rimini verdient und das im Katalog als Sellajo bezeichnete große Altarbild der Kreuzigung so starke umbrische Elemente aufweist, daß es der Art des von Berenson versuchsweise vorgeschlagenen Alunno di Domenico näherzustehen scheint.

Den italienischen Werken schließen sich die Gemälde der niederländischen und französischen Schulen an. Unter diesen, die einige interessante Arbeiten umfassen, gebührt der erste Platz einer kleinen nordfranzösischen Tafel um 1400 mit der Darstellung der Geburt Christi. Aus der Zeit um etwa 1440 folgen ein Sebastian und ein Hieronymus, um 1470 die stilistisch wie künstlerisch interessante Darstellung der Versuchung eines Bischofs, die an der Grenze des spanisch-südfranzösischen Kunstkreises entstanden sein dürfte.

Nicht weniger wichtig sind die Werke der altniederländischen Schule. Zeitlich am Anfang steht hier die ausdrucksstarke, dem Meister von Sainte Gudule zugeschriebene Tafel mit einem der sieben Werke der Barmherzigkeit, „Die Armen bekleiden". Aus der direkten Nachfolge des Holländers Geertgen tot Sint Jans, von dem Meister der Figdorschen Kreuzabnahme, stammt eines der künstlerisch hervorragendsten Werke der Frühzeit, die große Kreuzabnahme. Das unbestrittene Hauptwerk der Sammlung ist der bekannte und oft abgebildete „Verlorene Sohn" von Hieronymus Bosch.

Unter den südniederländischen Werken nennen wir noch das kleine Triptychon des Meisters der weiblichen Halbfiguren, eine Madonna im Rosenhag von einem Brügger Meister um 1500, und die zwei Köpfe klagender Frauen aus einer Beweinung von Massys, in Tempera auf Papier gemalt und als die einzigen ausgeführten Studienköpfe der altniederländischen Malerei zu werten. Sie stehen in innigem Zusammenhang mit dem Antwerpener Flügelaltar von 1508. Das wichtigste Stück der Spätzeit ist der Flügel des in Schwerin, Budapest u. a. verstreuten großen Altarwerks des Meisters der Magdalenenlegende.

Unter den deutschen Schulen ist zahlenmäßig die oberdeutsche und österreichische am stärksten vertreten. Ein köstliches Beispiel der frühen oberrheinischen Malerei ist eine innig-zarte Madonna mit Kind, um 1430, der sich der heilige Georg um 1460 und eine niederländische Einflüsse verarbeitende, stilistisch dem Meister E S nahestehende Tafel mit dem Martyrium der Ursula anschließen. Von den beiden Werken des Österreichers Rueland Frueauf ist das kernige Bildnis eines Mannes in den Besitz der Wiener Museen übergegangen, während der großartig monumentale, farbig äußerst eindrucksvolle Hieronymus zur Versteigerung gelangt. Der erst in den letzten Jahren in seiner künstlerischen Bedeutung voll erkannte Jörg Ratgeb ist mit zwei bekannten Frühwerken um 1500—1510, dem Abendmahl und einem als Flügel desselben Altars dienenden Passahmahl, vertreten. Von den Bildnissen ist das bedeutendste Werk ein nach der Jahrhundertwende zu datierender Männerkopf, in dem Baldaß die Hand des Hans Leonhard Schäufelein erblicken möchte, während wir mit Buchner darin ein Werk Dürers zu erkennen glauben. Bernhard Strigel ist durch zwei Bildnisse des Kaisers Maximilian von 1504 und 1515, einem Männerporträt und dem Bilde der Maria von Burgund, Cranach mit einer Lukretia und einem Mädchenbildnis vertreten.

*

Beinahe unübersehbar ist die Zahl der plastischen Werke, obgleich Hauptstücke wie die Kreuztragung des Lorcher Meisters oder ganze Gruppen wie die berühmte Bronzensammlung auf dieser Versteigerung noch nicht zum Ausgebot kommen. Hier muß eine summarische Übersicht unter Herausgreifung weniger Einzelstücke genügen. Von den italienischen Renaissancewerken nennen wir den festlichen Spiegelrahmen von Luca della Robbia, Stuckreliefmadonnen von Antonio Rossellino und Benedetto da Majano, die ausgezeichnete Frauenbüste von Desiderio da Settignano und ein einzigartiges Werk wie die ausdrucksstarke, rhythmisch gespannte Halbfigur eines Sebastian von Andrea Riccio. Einem so seltenen Stück wie der prachtvoll erhaltenen, geschnitzten norditalienischen Laute des ausgehenden vierzehnten Jahrhunderts hat der Norden die brabantische, aus dem Beginenkloster in Löwen stammende „Jesuswiege" (um 1450) entgegenzustellen, deren reiner Erhaltungszustand kaum zu übertreffen ist. Unter den gotischen Holzskulpturen ist besonders Tirol mit qualitätvollen Werken vertreten. Es braucht hier nur an den Heiligen Georg um 1380, den dem Meister von Kefermarkt nahestehenden Stephanus (um 1490) oder die knieende Maria aus einer Geburt Christi von einem Brixener Meister (Hans Klocker?) erinnert zu werden. Zwei Männerbüsten erfordern namentliche Erwähnung: der lebendige, individualisierte Jünglingskopf eines Niederländers vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und die männliche Halbfigur Adolf Dauchers aus dem 1518 geweihten Chorgestühl der Fuggerkapelle in St. Anna in Augsburg, dessen fünfzehn übrige Teile sich im Deutschen Museum in Berlin befinden. Die mittelalterlichen Bronzen umfassen Weihrauchgefäße, Türbeschläge und Leuchter, daneben Glocken des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, Mörser und Kästchen. Bekannt sind Hauptwerke wie der deutsche Drachenleuchter des dreizehnten Jahrhunderts oder das um 1400 zu datierende Aquamanile in Gestalt eines Löwenbändigers (Simson).

An Reichtum und Vielfalt läßt diese zweite Versteigerung Figdor die erste in den Hintergrund treten. Hier wird der Extrakt der Gesamtschöpfung geboten, der in seiner Eindringlichkeit nochmals einen Einblick in das Wirken dieses großen Sammlers gewährt. Werner R. Deusch

SAMMLUNG HAN CORAY, ERLENBACH

Die Sammlung Han Coray aus Erlenbach-Zürich, die am 1. Oktober durch A. Wertheim in Berlin zur Versteigerung gelangt, umfaßt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Werke der frühitalienischen und altniederländischen Schulen, während die späteren Niederländer bereits vor einigen Jahren in Luzern auf den Markt kamen. Wir finden eine große Anzahl früher Werke, die heute im Handel ziemlich selten geworden sind, so unter den Italienern die Madonna von Giovanni Pratese, eine Predellentafel mit den Brustbildern der Apostel von Alegretto Nuzi, einen Altarflügel mit musizierenden Engeln vom Maestro del Bambino Vispo, Madonnen von Neri di Bicci, Defendente Ferrari u. a. Die Hochrenaissance wird durch eine Reihe von Bildnissen repräsentiert: von Bronzino ein Porträt der Bianca Maria Capello, von Tizian ein Dogenbildnis, weitere Porträts von Vittorio Bellinianus, Tintoretto, Lorenzo Lotto und Pordenone. Unter den frühen Niederländern seien eine Version der „Madonna in der Apsis" vom Meister von Flémalle, Altartafeln von den Meistern der Barbaralegende und des Morrisonaltars, eine gut erhaltene betende Maria von Joos van Cleve und das Männerbildnis von Jan Stephan von Calcar genannt, unter den deutschen Gemälden derselben Epoche eine Anbetung der Könige von Jan Pollak, das Bildnis der Katharina Merian von Hans Brosamer (ehemals Sigmaringer Sammlung) und ein männliches Porträt von Amberger. D.

DIE SAMMLUNG VON HEYL

Die bedeutende Privatsammlung des verstorbenen Barons Maximilian von Heyl in Darmstadt, die der Öffentlichkeit bisher nur durch die dem Darmstädter Landesmuseum gestifteten Gemälde und Zeichnungen Böcklins bekannt war, wird Ende Oktober bei Hugo Helbing in München zur Versteigerung gelangen. Die Sammlung umfaßt altes Kunstgewerbe, Möbel, Gobelins, Stoffe und Orientteppiche, Gemälde alter und neuerer Meister und eine wertvolle Abteilung von Werken der antiken Kunst (Skulpturen und Gefäße) und wird vor ihrer Auflösung im September im Darmstädter Landesmuseum zur Ausstellung gelangen. Gr.

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. AUGUST, AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG

Aus den vielen glänzenden Kritiken über

GOTTHARD JEDLICKA

TOULOUSE LAUTREC

MIT 157 ABBILDUNGEN UND 7 FARBTAFELN

Nr. 1—100 in Ganzpergament M. 100.— Nr. 101—1000 in Ganzleinen M. 50.—

Der Cicerone: Dieses außerordentliche Buch ist dazu gelangt, den Zauber der seltsamen und genialen Persönlichkeit so zu veranschaulichen, daß man unter dem bannenden Eindruck einer unmittelbaren Begegnung steht, und zugleich Tiefen und Schönheiten der künstlerischen Mitteilung zu erschließen, die wohl auch dem längst mit diesen Zeichnungen und Bildern bewundernd Vertrauten so noch nicht offenbar waren.

Die Böttcherstraße, Bremen: Das Werk ist nicht bloß ein Buch über einen Künstler, sondern gleichzeitig die bedeutende Darlegung einer ganzen Zeit, deren Gesicht sich im Werk von Toulouse-Lautrec umfassend wie kaum in einem anderen Werk eines gleichzeitigen Franzosen wiederspiegelt. Das Buch ist ein klassisches Werk über Toulose-Lautrec und das Vorkriegs-Paris.

Das Werk, Zürich: Wie ein visionärer Dichter baut Jedlicka aus strömendem Material das unerhört reiche, prickelnde Dasein dieses Karussells auf. Obschon er seinen Helden mit der Liebe des treu Verbundenen umwirbt, wirft er die Waffen der Kritik nicht weg. Das ist gut, denn es schließt die Verirrungen und Grenzen des Genies nicht aus, weil sie wie seine Vorzüge zum Mosaik des Lebens gehören.

Oskar Maurus Fontana im Tagebuch, Berlin: Mit dieser Biographie glückte ein lebensvolles großes Werk, erregend durch seine sinnliche Fülle, wegweisend durch seine künstlerische Einfühlung in künstlerisches Schaffen, bezwingend durch seine Klarheit des Denkens und Gestaltens. Wer Toulouse-Lautrec liebt, wird diese Biographie lieben, die als erste größte Nähe mit historischer Distanz verbindet.

Die Literarische Welt, Berlin: Eine der komplettesten Veröffentlichungen der kunstbiographischen Literatur!

Hermann Hesse: Das Werk gewann meine Aufmerksamkeit und Dankbarkeit durch die liebevolle Darstellung des Biographischen. Ein ungewöhnliches, aber höchst charakteristisches Künstlerleben ist hier erforscht und erzählt worden, so daß es bei jedem Leser Teilnahme erwecken muß.

Thomas Mann: Aufrichtig habe ich mich über dies Buch gefreut, das mir zum ersten Male das Werk dieses großen Künstlers in seiner ganzen Fülle zeigt und dessen Text geistreich werbende Kraft besitzt. Das Werk ist mir ein wertvoller Besitz.

Verlangen Sie ausführliche Prospekte mit Pressestimmen!

BRUNO CASSIRER VERLAG · BERLIN W 35

Diesem Heft liegt ein Prospekt der Weingroßkellerei Christian Jos. Trimborn in Köln am Rhein bei, den wir besonderer Beachtung empfehlen möchten.

DRUCK VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG